

Gijs van Hensbergen

LA SAGRADA FAMILIA

EL PARAÍSO TERRENAL DE GAUDÍ



PLAZA  JANÉS

GIJS VAN HENBERGEN

LA SAGRADA

FAMILIA

El paraíso terrenal de Gaudí

Traducción de
Jofre Homedes Beutnagel

PLAZA  JANÉS

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

*Para Deborah Chambers, la Catalana,
cuya amabilidad y apoyo han sido muy importantes*

PRÓLOGO

Detrás de la fachada

Gaudí es quizá el arquitecto más profundamente malinterpretado de la historia. Mucha gente se queda con la mera apariencia de sus edificios, estupefacta por su audacia, su orgía de colores, su dominio de la técnica, su osadía sin límites, sus sensuales superficies que reclaman ser tocadas, la fantasía radical de su temática, llena de dragones y de calaveras, y esas casitas como de chocolate que parecen salidas de las desasosegantes páginas del *Hänsel y Gretel* de los hermanos Grimm; y en muchos casos se olvida de ir más allá del atractivo, a veces turbador, de la fachada.

De entre todos los edificios de Gaudí, la Sagrada Familia (la obra de su vida, en sentido literal) es con diferencia la más enigmática y quijotesca. Su ambición parece ilimitada. Su complejidad narrativa provoca el mismo desconcierto que las visiones de san Juan en Patmos, plasmadas más tarde en el Apocalipsis.

El lector que tenga en sus manos este libro no debe esperar una guía al uso, con un itinerario sin complicaciones y unos cuantos comentarios sencillos seguidos por alguna sugerencia sobre qué otras cosas ver. Con toda la publicidad y las visitas que recibe, con todas las fotografías que se le hacen, la Sagrada Familia se ha convertido en el gran icono de Barcelona, y, en principio, sobran las presentaciones; pero claro, sería muy simplista enfocar así una obra de tan descomunal complejidad como la «catedral» de Gaudí. Desde hace más de un siglo, en realidad, la «auténtica» Sagrada Familia logra esconderse tras la luz cegadora de los focos que la ofrecen a la vista de todos.



Fachada del Nacimiento de Gaudí.

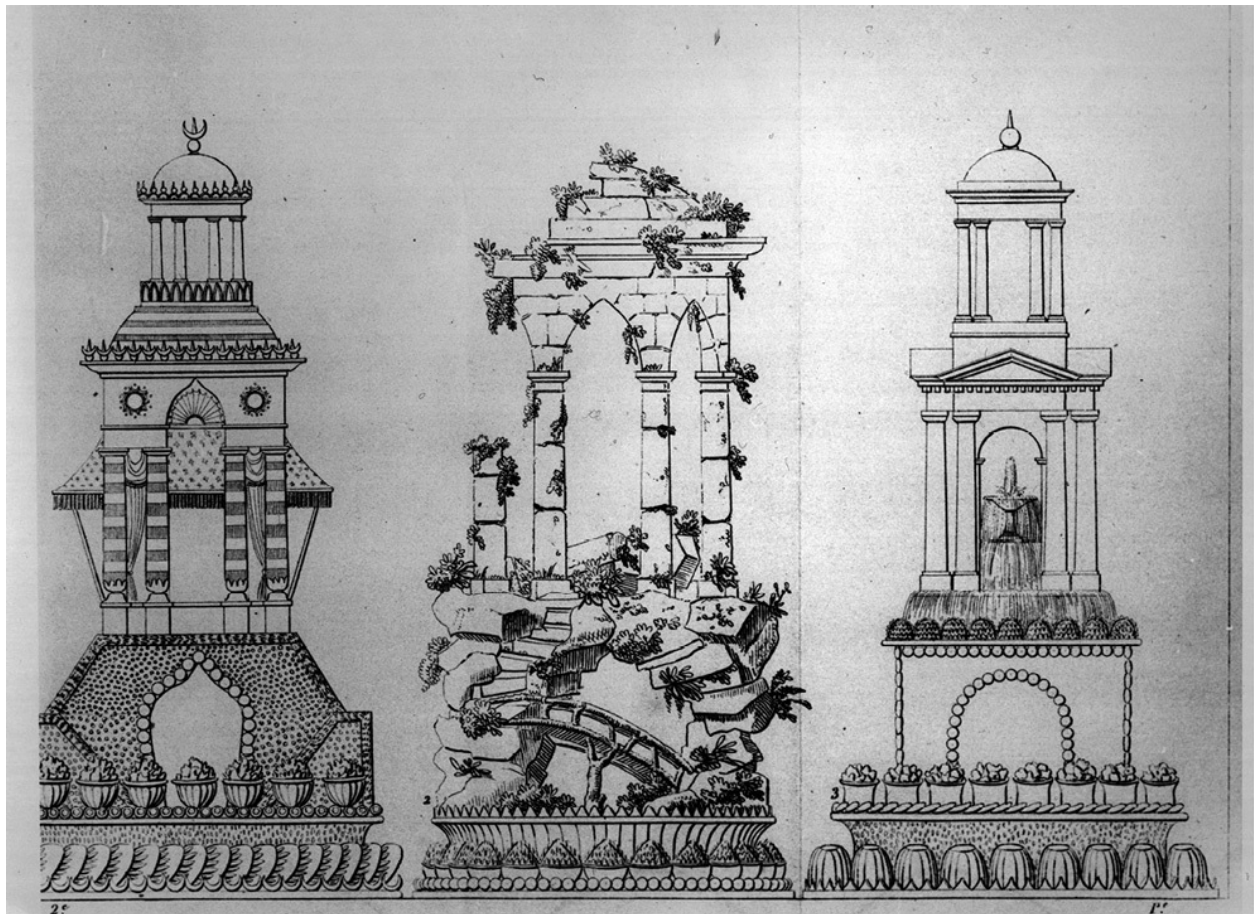
© Col. Thomas / IEFC.

Tan incomprendido como el edificio es el propio Gaudí, cuya figura fascina por su elenco de contradicciones: un hombre al mismo tiempo revolucionario y profundamente conservador, de ambiciones tan grandes como su humildad, un vanguardista voluntariamente medieval, un personaje tozudo e irritable, pero también paciente y bondadoso, casi un paradigma del franciscano, que encontraba la felicidad máxima en meditar y comulgar con la naturaleza. Catalanista fervoroso, asimismo tendió siempre, valga la paradoja, a lo universal en sus aspiraciones e ideales. La identidad catalana suele describirse como una compleja fusión de los dos extremos creativos encarnados en la oposición dialéctica de dos conceptos: el *seny* y la *rauxa*, es decir, el sentido común y la

serenidad frente a un arrebató a veces explosivo. Todo esto y más era Gaudí.

Parte de la culpa de que sea tan fácil rebajar a Gaudí a la condición de simple showman la tiene él mismo, o mejor dicho, su accesibilidad. Durante muchos años se le ha considerado demasiado popular, demasiado insustancial, para que los historiadores de la arquitectura lo tomaran en serio (fuera de Cataluña). También era visto como un personaje excéntrico y estafalario en exceso, alguien cuyo surrealismo, en Cataluña (la tierra natal de Salvador Dalí), resultaba demasiado obvio; o una *rara avis*, sin más.

Gaudí fue un personaje irreplicable; no obstante, en lo que respecta al obsesivo interés de Dalí por su figura, hay que decir que no le hizo ningún favor. En 1933, en su artículo «De la belleza aterradora y comestible de la arquitectura Modern Style», publicado en la revista surrealista *Minotaure*, el pintor le dedicó los más encendidos elogios solo para sacrificarlo en el altar de su propio y perverso ego. En este, como en tantos otros casos, Dalí fue mucho más perspicaz de lo que él mismo creía. La arquitectura de Gaudí, sensual, blanda y erótica, incitaba a ser tocada; era como una «tarta de confitero» ornamental, sostenía el pintor, y estaba en lo cierto: la obra gaudiniana contiene vagos ecos de las grandes *pièces montées* de chocolate, glaseado y caramelo hilado edificadas por el legendario Antonin Carême para los banquetes de los zares, reyes y emperadores. De hecho, fue Carême (el primer chef superestrella) quien, henchido de orgullo profesional, proclamó, no sin un punto de necesidad, que «la arquitectura es la más noble de las artes, y la pastelería, la forma más alta de la arquitectura»; y el chocolatero más famoso, en la actualidad, de Cataluña, Christian Escribà, de vez en cuando aún construye y moldea cuidadosas recreaciones de las casas de Gaudí, en directo homenaje a sus dos maestros, los dos Antonios (Carême y Gaudí).



Diseños de Carême para la decoración de pasteles, publicados en su obra *Le Pâtissier Royal parisien*. Plato número 28.

© Bibliothèque des Arts Decoratifs, Paris, France / Archives Charmet / Bridgeman Images.

De todos es sabido que Ferran Adrià, el cocinero más famoso del mundo, se ha inspirado a menudo en Gaudí.

Lo que ocurre es que, en el caso de Adrià, su adulación remite nada menos que al quid del problema. Cuando estamos seducidos por la superficie es más difícil que miremos entre bastidores. Llegados a ese punto, el cocinero puede echarnos una mano, porque en sus singulares creaciones culinarias se aprecia una búsqueda de los aspectos científicos y las estructuras ocultas de los alimentos. A fuerza de ahondar en su naturaleza, Adrià se ha embarcado, como

en su momento hizo Gaudí, en la laberíntica persecución del propio origen de la creatividad.

Es indiscutible que el aplauso de Dalí a la arquitectura gaudiniana (tan «delirante», según él) ponía el dedo en la llaga. Gaudí goza de una enorme popularidad. Da gusto verlo; *fa goig*, como habría dicho él en catalán, pero solo lo logra a costa de sufrir, de someterse a una rigurosa autodisciplina, de realizar minuciosas investigaciones, y también de ser genial en el plano constructivo, por no hablar, obviamente, del papel central de su profunda fe católica, verdadero meollo, irrompible e intacto, de su obra: la Sagrada Familia es tan única, y es tan estrecha su vinculación a Barcelona, que a menudo se olvida que nació en una época de renacimiento católico paneuropeo.

Hoy, cuando tantas veces se repite que la religión ha entrado en su agonía (salvo cuando se manifiesta como un buen motivo para entrar en guerra, por supuesto), puede parecer extraño que siga en marcha un proyecto constructivo de la magnitud de la Sagrada Familia.

Se trata de un proyecto excepcional, que poco a poco se aproxima al esperado momento de su finalización. Si se cumple lo previsto, en 2026 ya estará rematada la gigantesca torre central (que multiplicará por dos la altura actual del templo), para celebrar el centenario de la muerte de Gaudí. Como en la construcción de cualquier templo, el principio se encuentra en el final, y en eso la Sagrada Familia no será una excepción.

Mi esperanza es que, leyendo estas páginas, el lector se adentre en el genio creativo de Gaudí. Pretendo seguir la evolución de la Sagrada Familia desde sus principios como templo expiatorio hasta su designación como basílica, y abrir una ventana a su compleja narración cristiana. Se trata de una historia fascinante, que nació a mediados del siglo XIX como el sueño de un excéntrico librero barcelonés cuyo mayor deseo era ensalzar a la Sagrada Familia. Hoy asistimos a la casi finalización de esta obra única en su género y puntera desde el punto de vista tecnológico. Entre ambos momentos, el de sus inicios y el de su final, ha

habido disputas sobre su planificación, errores de interpretación y una supuesta tentativa de volar el templo, sin olvidar, por descontado, la trágica muerte de Gaudí, arrollado por un tranvía cuando se disponía a cumplir su ritual cotidiano de confesarse en la iglesia de Sant Felip Neri, en pleno Barrio Gótico de Barcelona. Señalemos, por último, que la particularidad del templo fue reconocida y celebrada sin ambages cuando el papa Benedicto XVI la consagró personalmente.

En líneas generales, hoy se acepta que Gaudí fue un hombre muy adelantado a su tiempo, y aunque no deja de ser curioso que tuviera menos discípulos de lo esperado en España, lo cierto es que constituyó una de las fuentes de inspiración del boom latinoamericano de la arquitectura orgánica, con figuras como Oscar Niemeyer y Félix Candela. Actualmente su estilo, y la novedad revolucionaria de sus técnicas, también han influido mucho en una nueva generación de «arquitectos estrella», como la recientemente fallecida Zaha Hadid, Frank Gehry y Santiago Calatrava, u otra figura menos conocida como el ganador del premio Pritzker de 2015, Frei Otto. Basta con echar una ojeada rápida a casi cualquiera de los edificios de estos creadores para despejar toda posible duda sobre la validez de la tesis. En el icónico museo Guggenheim de Gehry en Bilbao, o en las bodegas construidas por Calatrava en Laguardia, las formas ondulantes y los ritmos naturales de las oleadas superpuestas de titanio y acero se inspiran en la piedra que hace más de ciento treinta años lanzó Gaudí a las aguas.

1

Las matemáticas son el alfabeto con el que Dios escribió el universo.

GALILEO GALILEI

La mejor manera de entender el insólito atractivo de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí es sumarse con paciencia a la larga cola que se forma ante sus puertas.

Hay otras maneras de cruzar los controles de acceso sin tener que esperar (una reserva anticipada en internet, sin ir más lejos), pero el freno que supone la cola nos obliga a darnos cuenta de que nuestra visita tiene algo de peregrinación. También nos deja tiempo para reflexionar. Así, prestamos más atención a los detalles exteriores, al mismo tiempo que nos familiarizamos con la dramática silueta del templo. Lo primero que nos llama la atención son los enormes, exóticos y multicolores cestos de fruta que reflejan el sol en lo más alto de cada pináculo, como si los hubiera creado un científico loco en sus investigaciones con transgénicos para brindar un ágape a los dioses. En un cielo cubierto de grúas, las vertiginosas torres se elevan con la fuerza desatada de una erupción geológica.

Enseguida se imponen las abrumadoras dimensiones del templo, que, al empequeñecernos, nos ponen en nuestro sitio. Es un momento turbador, incómodo, e incluso algo aterrador. En poco tiempo, a pesar de las reservas que podamos tener, sentimos la necesidad de compartir impresiones con nuestros compañeros de espera. Tenemos que expresar, y comparar, nuestro grado de sobrecogimiento.

Un vistazo a la cola, cada vez más larga, dice más del atractivo universal de la Sagrada Familia, y del poder de la publicidad, que cualquier posible encuesta. El día que elegí para esperar no fue ninguna excepción. Detrás de mí, a dos personas de distancia, había un italiano con aspecto de profesor, con el inevitable jersey de cachemira amarillo limón sobre los hombros, que estiraba el cuello por encima de la cabeza de su acompañante y, pertrechado de unos prismáticos, le susurraba al oído todo su entusiasmo; el primer esfuerzo del día para los músculos sobrecargados de su cuello. Se veía que estaba impresionado por las evoluciones de las gigantescas grúas, las más altas de Europa. Algo más tarde volví a verlo en el mismo estado de trance, mirando hacia arriba, y resultó que no era profesor, sino el dueño de una *trattoria* a la sombra de la catedral de Bolonia, donde sentía los efectos sísmicos de *La Nonna*, una campana de tres toneladas. Pese a albergar Bolonia la universidad más antigua del continente, y ofrecer muchos otros motivos de orgullo a sus habitantes, a aquel boloñés lo que más le impresionaba era la magnitud de la Sagrada Familia. ¡Una caja de resonancia gigantesca! Me dio su tarjeta: «Si algún día pasa por Bolonia, venga a disfrutar de una buena comida casera... Mi casa es su casa».

En mi sector de la cola había también una familia que acababa de llegar de Australia, trayendo consigo un ADN arquitectónico totalmente distinto, y, con él, otras expectativas. Su referente para el adjetivo «impresionante» era la Ópera de Sidney, de Jorn Utzon, cuyo catedralicio espacio, situado en la península de Bennelong Point, parece consistir en la acumulación de cáscaras rotas de huevos de emú colosales, o hecho con las velas gigantes de un clíper que se asoma lentamente al puerto. Eran previsibles, por lo tanto, unos deseos estéticos más contemporáneos, y predispuestos por naturaleza a aceptar la novedad, el dramatismo y la más radical innovación. ¿Les sorprendería Gaudí? Pues sí, les sorprendió, y mucho. Aguantando colectivamente la respiración, los australianos se aprestaron a dar voz a lo que empezaba a ser una experiencia extraordinaria.

Más lejos, vi grupos de japoneses y de coreanos cuyo amor por Gaudí parecía una religión, y a los que no hacía falta, por lo tanto, convencer del genio

perdurable del maestro catalán. Justo detrás esperaban pacientes media docena de franceses, una pequeña representación del más de medio millón que cruza cada año los Pirineos para visitar Barcelona. Cada cual, como es lógico, trae su propio baremo arquitectónico y sus criterios de excelencia. En el caso de los moscovitas, su ideal de teatralidad es la gloriosa orgía de colores que decora las bulbosas cúpulas de la catedral de San Basilio, en la Plaza Roja, estampa de un mundo oriental y exótico, de claro aspecto bizantino, como si cobraran vida las visiones del Apocalipsis.

Pongamos que el visitante llega de Qatar, o de otros estados del golfo Pérsico. ¿Habrà algo capaz de rivalizar o emular en audacia a la industria de la construcción que engulle en esa zona, a todas horas del día y de la noche, el desierto y las tierras reclamadas al Mediterráneo? ¿O algo similar que pueda competir con ese *summum* de la ostentación y el lujo que es el Burj al-Arab de Dubai, en los Emiratos Árabes Unidos, un complejo hotelero de siete estrellas? Parece inconcebible. Y sin embargo, la peregrinación al santuario católico de Gaudí la hacen incluso seguidores del islam, budistas chinos e hindihablantes del subcontinente indio, en cuya dieta diaria tienen cabida el Taj Mahal, la Gran Muralla o el sobrecogedor descubrimiento de los seis mil guerreros de terracota del emperador Qin Shi Huang Di; y todos permiten que sus respectivas religiones queden momentáneamente en un segundo plano.

Recorrer un día cualquiera la cola de visitantes que esperan a las puertas de la Sagrada Familia permite distinguir más de veinte grupos lingüísticos, sin contar a catalanes, vascos, gallegos y demás españoles. Son unas verdaderas Naciones Unidas que cada año y en mayor número experimentan la necesidad de visitar ese milagro que es el proyecto constructivo de Gaudí (y que abarca desde finales del siglo XIX, todo el XX y principios del XXI). ¿Por qué vienen? ¿Qué saben de Gaudí?

Casi todos caerán (igual que sigo haciendo yo) en un error tan básico como es definirla como la catedral de Barcelona, cosa que no es. En el *Barri Gòtic*

(«barrio gótico») de la ciudad, perfectamente conservado, sigue en pie la catedral —predominantemente gótica también— de la Santa Cruz y Santa Eulalia, cuya construcción duró casi cinco veces más que la de la Sagrada Familia (setecientos años, si no más, si se incluyen sus raíces prerrománicas).

Hoy, en la era de la informática, donde podemos encontrar más fácilmente la «voz del pueblo» es en TripAdvisor, y aquí la Sagrada Familia figura como la atracción barcelonesa más visitada, superando por veinte votos a uno a la vieja seo gótica. Las descripciones más frecuentes son los consabidos adjetivos de «imponente», «alucinante», «única y maravillosa». Otros optan por «psicodélica», de Disneylandia o de cuento de hadas. También hay voces discordantes que se centran, casi todas, en las inevitables secuelas del turismo de masas: el gentío, las colas, la mala educación, la invasión de cadenas como Starbucks y Subway, las tiendas para turistas llenas de baratijas de plástico, el relumbrón de Swarovski, la porcelana *kitsch* color crema de Lladró, las camisetas de Messi con el logo de Qatar Airways, el inevitable y siempre bullicioso pub irlandés... Es difícil saber si la elección de Leo Messi de cubrirse todo un brazo, desde el hombro hasta la muñeca, con un tatuaje inspirado en la Sagrada Familia responde a algo más que a un alarde tribal destinado a mostrar de cara al vestuario del Barça el amor y el cariño que siente por su ciudad de adopción. En tanto que homenaje, dudo que le haga favor alguno al proyecto, aunque como elección es muy reveladora.

En medio de toda esta mercadotecnia hay quien no duda en criticar a la Sagrada Familia por su mal gusto, mientras que otros siguen perplejos por su variedad de estilos. No olvidemos tampoco a la inevitable minoría que se ofende por que se gaste tanto dinero en un edificio extravagante mientras en las calles hay mendigos que se mueren de hambre.

Siempre ha sido así.

Durante la edad de oro de la arquitectura española, que abarca aproximadamente los siglos xv y xvi, España solía gastar en torno al 10 por

ciento de su PIB en obras de arte, catedrales, iglesias, conventos y tapices de lujo que, año tras año, servían para ensalzar la fe católica. Este nivel de gasto se consideraba de lo más normal, un imperativo político que, dicho sea de paso, demostraba una enorme eficacia como forma de propaganda. En 1900, los patrones de dispendio habían cambiado. Tampoco existía ya el imperio. El protagonismo lo tenían entonces el debate —y las tensiones— entre la construcción eclesiástica y la caridad.

En 1898, con veinticinco años, el pintor Joaquim Mir, aún poco conocido, firmó un lienzo sobre la Sagrada Familia que desprende una emoción maravillosa. La visión de Mir nos ofrece una instantánea perfecta de la obra en curso de Gaudí, entre llamaradas de luz color limón y el telón intensamente azafranado del crepúsculo. Con el paso de los años, Mir llegó a ser saludado como «el Van Gogh de Cataluña», en una generación con estrellas de la magnitud del brillante Santiago Rusiñol y Ramon Casas, sin olvidar al genial Pablo Picasso.

El cuadro de Mir, que recibió más tarde el título de *La catedral de los pobres*, conduce enseguida nuestra vista hacia algo que parecen ruinas en restauración, o un capricho romántico, o un edificio en obras. Los fuertes contrastes de sol y sombra yuxtaponen el color naranja que enciende los muros con la brusca luz blanca de los sillares recién cortados del plano medio. En primer término, a la izquierda, vemos en la sombra a una madre que vela el sueño de su bebé dormido, mientras apoya en su rodilla a la hija mayor, exhausta, y el padre pide limosna con la mano tendida. La imagen, llena de tristeza y de resignación, aúna el patetismo con el impacto de una luz resplandeciente, que nos atrae de nuevo hacia la obra maestra de Gaudí. Sin embargo, lo que más se nos queda grabado, lo que nos llama una y otra vez, es la mirada suplicante del mendigo entre las sombras.

Embarazoso e incómodo, este encuentro revela tanto como esconde. Indagando un poco más descubriremos, a espaldas del mendigo, a una pareja de avanzada edad, que podría pertenecer a su familia extensa, y al fondo, detrás de

los dos canteros, una procesión apenas esbozada que avanza sinuosamente hacia la iglesia.

¿Qué estamos viendo? Al fondo se dibuja la Sagrada Familia, rodeada de grúas; en obras, como sigue estándolo. Desde el detallado estudio de Mir se han producido, lógicamente, muchos cambios. Entre 1898 y el momento actual, las obras de la Sagrada Familia han proseguido casi sin interrupción. También su entorno ha experimentado cambios drásticos. En 1882, cuando se puso la primera piedra, no había coches, ordenadores, telémetros láser ni enormes grúas de última generación; tan solo carros de caballos, plumadas y poleas mecánicas que poco habían cambiado desde comienzos de la Edad Media, y que ya se usaban antes, hace más de dos mil años, en vida de Jesucristo, la época en que los romanos edificaron el *castrum* y el puerto de Barcino.



Boceto de Joaquim Mir de *La catedral de los pobres*, 1898. 48,3 X 62,5 cm. MNAC.

Joaquim Mir © Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Que Mir eligiera unas obras como tema de un cuadro puede parecer curioso. Se trata de un lienzo voluntariamente poco heroico, cuya mejor descripción podría ser la de obra maestra del realismo social. Pero ¿qué pretende decirnos? ¿Brindará la iglesia ayuda a la desdichada familia? La mirada del artista es de una contemporaneidad absoluta, tan relevante hoy como cuando fue pintado el cuadro. Nunca sabremos si el enfoque de Mir fue irónico, satírico, crítico o de pura constatación. Por otra parte, la obra obedece a una cuidadosa codificación. Justo detrás del grupo hay un árbol joven sujeto a una estaca, que parece indicar que a la juventud es necesario tutelarla. ¿Será lo que parece, una simple invitación a observar la fe?

Hace poco el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) adquirió el boceto preparatorio de Mir para *La catedral de los pobres* (reproducido en la página anterior) que arroja dudas y sombras más profundas.

En este boceto la «catedral de los pobres» se aleja un poco más hacia el fondo, como una silueta lejana en los vastos y yermos suburbios de una Barcelona industrial ansiosa de expandirse. En vez del optimismo y la luz cálida del cuadro, lo que encontramos son detalles explícitos, aunque esbozados. Hay más acidez y distancia, y menos humanidad.

La familia de mendigos (carente en este caso de cualquier indicio de que pueda representar a la Sagrada Familia) se queda al margen, y lo que capta nuestra atención son los tristes despojos del mundo moderno, que hacen cola con sus pertenencias en hatillos. Doblegada por el peso del rechazo y el fracaso, la procesión parece interminable, y es significativo que no pase por la iglesia.

El año en que Mir pintó este cuadro, 1898, fue calamitoso para España y

Cataluña. Lo que ocurrió en esos doce meses traumatizó de por vida a la descorazonada *intelligentsia* que recibiría el nombre de «Generación del 98». La dramática derrota en Cuba, tras seis semanas de guerra contra Estados Unidos, comportó el regreso inmediato de un ingente número de heridos, marginados y vencidos, y de miles de monjas y curas cuya actividad misionera ya no era necesaria. Por todas partes había mendigos, mutilados de guerra sin nada que llevarse a la boca. Como con tanto acierto documenta Mir, en cualquier escalón de cualquier iglesia barcelonesa tendía la mano alguna víctima.

Lo que de ningún modo habría pronosticado Mir en 1898 es que su cuadro *La catedral de los pobres* se convertiría en uno de los primeros documentos visuales de la transformación de aquellas enormes masas de piedra en los sillares de un edificio cuya ambición, tanto material como espiritual, era crear el mayor templo dedicado a Dios del tercer milenio.

Entre 1883 y 1926, el año de su muerte, Gaudí dedicó la mayor parte de su tiempo a la Sagrada Familia, que acaparó por completo su atención durante los últimos diez años de su vida, una década en la que ni por un momento dejó de esforzarse por plasmar en piedra su visión, lo único que le importaba.

«Si fue Gaudí quien construyó la Sagrada Familia —ha observado un eclesiástico—, también fue la Sagrada Familia la que lo convirtió a él en el devoto cristiano que acabó siendo.» Esta frase refleja algo muy real, hasta el punto de que hay quien va más lejos y hace afirmaciones muy específicas sobre la singularidad y ejemplaridad del personaje.

La Associació pro Beatificació d'Antoni Gaudí lleva más de veinte años trabajando por que se beatifique al devoto arquitecto catalán. Vale la pena esbozar el proceso por el que tal vez un día se declare santo a Gaudí, a fin de no incurrir en una inevitable confusión.

La santidad rara vez se otorga de manera rápida. El récord absoluto, inferior a un año, lo ostenta san Pedro de Verona, que en el siglo XIII, tras ser abatido por la podadera de un asesino cátaro, aún tuvo la presencia de ánimo y la fuerza

necesarias para escribir con su propia sangre las primeras palabras del Credo Niceno (*Credo in Unum Deum*). Le sigue a poca distancia el gran taumaturgo (obrador de milagros) san Antonio de Padua, «martillo de herejes», cuyas dotes oratorias hipnotizaban a los peces del río, y cuya lengua brilló incorrupta durante los treinta años posteriores a su muerte. Ambos personajes, sin embargo, son notables excepciones que confirman la regla. A partir de estos dos precedentes de la vía rápida, el reconocimiento de la santidad fue haciéndose más y más lento, y ahora casi siempre avanza a la velocidad de un caracol.

La santidad es un proceso largo y complejo que es sometido a controles en todas sus etapas, primero por la iglesia local, y después, en el caso de Gaudí, por el arzobispo de Barcelona y sus asesores, hasta ser presentado al escrutinio de la Congregación para la Doctrina de la Fe del Vaticano, así como de otras instituciones católicas. La finalidad de este proceso es alcanzar la beatificación como paso inicial de una eventual canonización que reconozca a san Antoni Gaudí como primer santo patrón de las artes. Según la lógica de este recorrido, la condición de Gaudí iría progresando desde la de Siervo de Dios (en la que se recogen testimonios sobre sus virtudes, y se transmiten a la Congregación para las Causas de los Santos) hasta la del alto título de Venerable, seguido a su vez por la de Bendito, y, en último lugar, por la de Santo. Cada etapa tiene su correspondiente sistema de controles, y un complejo proceso en el que se requieren pruebas de las virtudes, pero sobre todo de los milagros.

Yo, que fui educado en el seno de la Iglesia Unida Reformada (fusión, con predominio calvinista, de la Iglesia protestante), confieso que es un territorio que me es desconocido, pero lo que me fascina una vez más de Gaudí es que aglutine a su alrededor valores casi medievales, y conceptos de la fe que, aun siendo vistos por algunos como netamente obsoletos, y rechazados de plano por otros, ocupan un lugar central en nuestras ideas acerca de la fe. Nadie ignora que existen los milagros. El lugar que ocupen dentro de nuestro sistema de creencias, o el valor que les atribuyamos, ya es harina de otro costal.

Como no católico pero estudioso de la fe (en su relación con el arte español),

para mí el camino más útil ha sido seguir la rigurosa documentación de los milagros en España entre los siglos XIII y XX que compiló el extraordinario historiador religioso William A. Christian Jr., que con tanto merecimiento obtuvo la mítica «beca MacArthur». En títulos como *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)* y *Religiosidad popular. Estudio antropológico en un valle español*, Christian catalogó, analizó y se esforzó por descifrar miles de milagros de todas las épocas.

En sus diversas facetas de historiador, antropólogo, psicólogo y erudito en mitologías populares, William A. Christian Jr. manda cáusticos mensajes a los cínicos, escépticos u hostiles. Lo menos interesante de un milagro, da a entender el autor, es que sea cierto, lo cual, a fin de cuentas, es una mera cuestión de fe. En la propensión de los milagros a la generación de tropos, repeticiones inevitables y tópicos vemos el máximo despliegue de la imaginación y también sus evidentes limitaciones. Los milagros, como la aparición recurrente de una Virgen de mediano tamaño a una pastora en las lindes de un pueblo de Castilla, se pueden leer de muchos modos. Otro «tipo» frecuente es el del jabalí que, abatido durante una partida de caza por un rey o un noble, revela la existencia de una reliquia o imagen sagrada que había estado oculta mucho tiempo. En cierto modo los milagros son barómetros sociales, y al igual que un pararrayos, atraen datos útiles que pueden dar testimonio de las preocupaciones y las aspiraciones de su época.

La personalidad religiosa de Gaudí, así como el atractivo de su arquitectura, más en concreto de la Sagrada Familia, han dado pie a que muchas personas hayan sentido la necesidad de agradecer su intercesión al arquitecto. Si, como dijo Folch i Torres, Gaudí fue un «arquitecto milagroso», «uno de los elegidos», en opinión del artista Joan Llimona, no es de extrañar que recurran a él creyentes enfrentados a alguna situación difícil.

Algunas de las cartas recibidas por la Associació pro Beatificació d'Antoni Gaudí conmueven por su sinceridad y sencillez.

¿Tan sorprendente es que en plena y catastrófica crisis económica se dé gracias una y otra vez al devoto Gaudí por ayudar a algún pariente a encontrar un trabajo, un techo o el aplazamiento de una hipoteca impagada? ¿O que, a un nivel más prosaico, el hijo del famoso fotógrafo Català Roca atribuya a su ayuda haber recuperado en perfecto estado una lente que seis semanas antes se le había caído desde la grúa de la Sagrada Familia, a noventa metros de altura? Aunque los más severos críticos repudien los milagros como simples manifestaciones de un deseo, el análisis pormenorizado de las pruebas aporta una veta muy rica a la historia de las mentalidades culturales. En el caso de Gaudí se ha alegado su eficacia como intercesor en el tratamiento de hemorragias intestinales, escoliosis lumbares, parálisis, cataratas y depresiones graves, así como tumores cerebrales, trasplantes de riñón e infartos casi mortales. Los testimonios más conmovedores proceden de dos testigos de la capacidad de intervención de Gaudí entre los que a primera vista parece existir una contradicción. Una mujer le rezó para que la ayudara a librar a su marido del horrible calvario que es el Alzheimer en sus últimas fases, mientras que otra le pidió recuperarse por completo del cáncer, maldición de nuestra época. En sus oraciones a Gaudí, y en el calendario favorable de la Divina Providencia, hallaron ambas consuelo y respuesta.

Sea como fuere, lo cierto es que el deseo de que se beatifique a Gaudí, y la prosecución de las obras de la Sagrada Familia, forman parte de un proyecto espiritual de dimensiones más amplias cuyo impulsor es el cardenal Lluís Martínez Sistach, arzobispo emérito de Barcelona que dejó su cargo en 2015. Figura clave de la jerarquía vaticana, y uno de los padres sinodales que en 2012 promovieron la Nueva Evangelización, el cardenal Martínez Sistach considera que entre los grandes proyectos de nuestra época figura el de tratar de vencer el «analfabetismo religioso» mediante el regreso al modelo románico de la temprana Edad Media, cuando el arte desempeñaba un papel absolutamente central en la fe y en el conjunto de la sociedad.

Para Martínez Sistach no es ninguna coincidencia que las dos grandes fachadas de la Sagrada Familia (la del Nacimiento, de Gaudí, y la de la Pasión,

iniciada en 1986 por el controvertidísimo escultor Josep Maria Subirachs) se asomen a la calle como dos gigantescos retablos que invitan a los transeúntes a reflexionar sobre el modelo cristiano. Los sentimientos y las ambiciones del cardenal Sistach para con la Sagrada Familia son mucho más profundos, a juzgar por lo que se desprende de su libro *La Sagrada Familia, un diálogo entre fe y cultura. Un icono para la Iglesia del siglo XXI*.

La superficie, como en todas las obras de Gaudí, enmascara una realidad más honda. Los aspectos técnicos del templo, y la cohesión de su estructura, tan intrincada, constituyen una metáfora perfecta de una reflexión profunda sobre la compleja liturgia católica, y la estructura del año cristiano. A través de la contemplación de su estructura, la Sagrada Familia revela poco a poco, según las esperanzas de Gaudí, el camino hacia una verdad espiritual más profunda.

Situada en pleno centro de la Barcelona urbana, la Sagrada Familia, según el cardenal Sistach, ha transformado la ciudad, y por tanto se ajusta sin fisuras al modelo del nuevo movimiento evangelizador Misión Metrópolis. Desechemos posibles relaciones con Fritz Lang y el tema del hombre y la máquina; Misión Metrópolis es un proyecto que incorpora Barcelona a una red de doce ciudades compuesta por Budapest, Bruselas, Dublín, Colonia, Lisboa, Liverpool, París, Turín, Varsovia, Viena y Zagreb. Al igual que los doce discípulos, la Nueva Evangelización se propone tomar la iniciativa y reconquistar el terreno perdido recuperando a las almas extraviadas que, nacidas en el seno de la Iglesia, hayan caído en la apatía, el agnosticismo o el ateísmo, siempre dentro de las fronteras de la vieja Europa. De cómo analiza la Nueva Evangelización la actual crisis de fe se desprende la existencia de dos facetas dentro del movimiento. Una es la de la Misión Metrópolis, que se centra en los católicos no practicantes o «perezosos», y la otra es la que tiende la mano de forma ecuménica a los miembros de otros credos. Basado, al igual que el primero, en el diálogo, el segundo proyecto (el más arduo de los dos) lleva por título «El patio de los gentiles», inspirándose en las reformas del Templo de Jerusalén llevadas a cabo

por el rey Herodes, y se centra en crear espacios donde sea viable un diálogo pacífico y respetuoso entre todos los credos, sin excluir de ese diálogo a los no creyentes. Puesto en marcha por el Consejo Pontificio de la Cultura, cuyo presidente, el cardenal Gianfranco Ravasi, escribió el prólogo del libro del cardenal Martínez Sistach, «El patio de los gentiles» encaja con la convicción del papa Francisco de que hay que apoyar el espíritu franciscano de mano tendida, y sentida. Según el cardenal Ravasi, es importante que acudamos al ejemplo del filósofo judeohelenístico del siglo I Filón de Alejandría, que al trabajar «en las fronteras» de su fe tenía muy abiertos los ojos y los oídos a todos los que transitaban por fuera de sus murallas. Para el cardenal Ravasi es imprescindible y esencial que tengamos la valentía de «coger la flor del diálogo».

La propuesta de dar acogida al «Patio de los gentiles» no es del todo extraña a Cataluña, cuya vida espiritual descansa sólidamente en los cimientos de Ramon Llull, *Doctor Illuminatus*, que en el siglo XIII consagró su vida a convertir al cristianismo a los musulmanes. Respecto a Gaudí, se da la coincidencia adicional de que Llull, adelantado muchos siglos a su tiempo, fue también uno de los padres de la teoría de la computación, que tan básica resultaría ser para la lógica científica de su modelo de trabajo para la Sagrada Familia.

Para el cardenal Martínez Sistach, la Sagrada Familia, con su atractivo universal, su estilo revolucionario, su mezcla de lo medieval y lo moderno y la vida ejemplar de su creador, Antoni Gaudí, es perfecta como foco de todas estas facetas evangelizadoras. Para el Ayuntamiento de Barcelona, cuyo acierto en la promoción del sector turístico ha amenazado con convertirlo en víctima de su propio éxito, la Sagrada Familia también podría contribuir a descongestionar el antiguo Barrio Gótico y las Ramblas, apartando de ellos al turista y diluyendo su acción en una zona más extensa. El cardenal Martínez Sistach considera que el aspecto más importante de la Sagrada Familia no es su impacto sobre la planificación urbana, sino su excepcional alcance espiritual, que, a su juicio, la

convierte en digna receptora del ambicioso título de «catedral de Europa».

Por mucho empeño que ponga la jerarquía católica catalana en situar el acento en el pedigrí de Gaudí como obrador de milagros (idea que se le resiste a más de uno), existen muchas otras razones de orden terrenal y práctico para asignar a la Sagrada Familia el adjetivo de «milagrosa». Desde la colocación de la primera piedra, el 19 de marzo de 1882, hasta la actualidad, el templo ha persistido en su edificación a través de una larga letanía de conflictos, desastres y peligros muy reales para la continuidad de su existencia. Aunque a finales del siglo XIX explotaban casi cada semana bombas anarquistas en el centro de Barcelona, el proyecto de la Sagrada Familia también logró sobrevivir a las terribles consecuencias de la desastrosa guerra de 1898 contra Estados Unidos, la quema de conventos e iglesias durante la Semana Trágica de 1909, los horrores de la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la guerra contra el terrorismo y la tremenda debacle financiera de principios de la década de 2000. Se trata, casi con toda seguridad, del único proyecto constructivo iniciado en el siglo XIX que sigue en marcha en nuestros días. Y a pesar de los pesares, se ha conservado sorprendentemente actual, con una enorme influencia.

Para Gaudí se desprendía una auténtica virtud de la necesidad de construir a un ritmo tan comedido. Recurriendo a una metáfora del mundo natural, comparó la lenta evolución de la Sagrada Familia con el crecimiento de un gran roble, capaz de salir indemne de todos los vientos del cambio. Por el contrario, el rápido estirón de los humildes juncos que crecían junto a las marismas y las torrenteras los exponía a ser arrasados por el primer *xaloc*, el impetuoso viento sahariano que sopla en la costa catalana. Con un cliente tan paciente como Dios, ¿qué eran ciento cincuenta años en comparación con catedrales como las de Barcelona y Sevilla, que habían tardado unos quinientos años en ser terminadas?

Tratemos de ver desde otra perspectiva el lento ritmo de las obras de la Sagrada Familia, relacionándolas con las revolucionarias artes visuales de su

época, tanto en pintura como en escultura.

Cuando se puso la primera piedra, Édouard Manet estaba dando las pinceladas finales a su última obra maestra, *Un bar del Folies-Bergère*. La rapidez de los cambios experimentados por el arte moderno hace que la inquietante imagen de Manet parezca llegada de tiempos pasados, una época en la que aún eran de rigor los impertinentes, los sombreros de copa y los bastones con puño de plata: el mundo de la juventud de Gaudí.

En su clarividente panegírico de la modernidad, Manet se centró de modo voluntario en la dislocación social y la mercantilización del sexo, cuya más profunda expresión es la mirada impasible de la modelo, que se presenta ante nosotros con las manos en la barra, rodeada de botellas de champán y un frutero con naranjas, obediente, resignada y, más que nada, aburrida. A la espera. Con su decoroso atuendo, compuesto por una chaqueta ceñida de terciopelo negro y ribetes de encaje, una gargantilla y un exótico ramillete, es un personaje objetualizado, de apariencia triste y perdida. El brillante ejercicio de *ennui* de Manet representaba con exactitud lo que se pretendía combatir mediante la Sagrada Familia: la pérdida del yo, de los valores católicos tradicionales y de la veneración del creyente a la familia, consagrada en la persona de la Virgen María, cuya Inmaculada Concepción solo había sido elevada a la categoría de dogma treinta años antes. Según muchos analistas católicos, la Revolución Industrial había robado su savia al hombre moderno, y como una sanguijuela había chupado lo humano de la propia humanidad.

Solo dos años antes de que pintara Manet su secular obra maestra, en un contraste que llama la atención, Nietzsche cuestionó en su novela filosófica *Así habló Zaratustra* la validez de la fe en sí, y con un sentido de irrevocabilidad histórica afirmó que Dios, definitivamente, había muerto.

Para entonces la locomotora de la racionalidad científica había incrementado bruscamente su velocidad con la publicación, en 1859, de *El origen de las especies*, de Darwin, extraordinaria tesis que cuestionaba implícitamente la lectura literal del Génesis, y la centralidad de Dios en la Creación.

Gaudí, en contraste directo con toda esta línea, había empezado por la planta baja, desarrollando gradualmente su teoría de la creación arquitectónica a partir de un profundo estudio de lo que llamaba «el gran libro de la naturaleza», en el que las estructuras naturales que podían observarse en los sinuosos esqueletos de las serpientes, en las cajas torácicas, en los brotes primaverales y en los nudos de los robles, testigo de su lucha por crecer, revelaban, según él, no la ausencia, sino la omnipresencia de la mano de Dios.



Fachada del Nacimiento.

En el campo de la escultura, Auguste Rodin (el artista más famoso desde Miguel Ángel y Bernini) acababa de embarcarse en su monumental *tour de force* de *La puerta del Infierno*, que remitía a las visiones de otras épocas. Inspirada por las terroríficas imágenes descritas en el *Infierno* de Dante, la obra maestra de Rodin, encargada en 1880 (dos años antes que la Sagrada Familia), seguía inacabada en 1917, cuando falleció el artista. Al igual que la incompleta fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, su apabullante ambición empujó a Rodin hasta los límites de su creatividad.



La puerta del Infierno de Auguste Rodin.

© Bloomberg / Getty Images.

Si la Sagrada Familia se inició justo cuando el impresionismo empezaba a ser visto con buenos ojos, y a perder su carácter revolucionario, ha perdurado más que cualquier otro «ismo» de los que siguieron a aquellas fascinantes y primeras investigaciones sobre la naturaleza de la luz. Desde el postimpresionismo hasta el fauvismo, y desde este hasta la revolución que supuso el cubismo, siguiendo por el futurismo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, el conceptualismo, el posmodernismo y lo inexplorado y virgen que quede más allá, la Sagrada Familia ha seguido edificándose como si fuera ajena a todos los cambios de estilos y modas en el arte. Su resistencia es aún más notable con respecto a la historia reciente de la arquitectura.

En vida de Gaudí, antes de que un tranvía lo atropellara trágicamente en 1926, su obra ya había empezado a pasar de moda. De hecho, la continuidad de la Sagrada Familia pendía de un hilo, e incluso se vio al arquitecto con un cepillo por las calles, pidiendo aportaciones para sufragar la obra. El modernismo, estilo del que fue uno de los pioneros, quedó rápidamente trasnochado y lo sustituyó con presteza otra estética más racional, clásica y mediterránea, la del novecentismo. Poco conocido fuera de Cataluña, el *noucentisme* no tardó en verse inundado por una revolución arquitectónica de alcance mundial. En 1929 fue inaugurada con gran éxito en Montjuïc la Exposición Internacional de Barcelona, concebida por Puig i Cadafalch, rival de Gaudí. Los toques populistas como el Pueblo Español de Utrillo —una recreación en formato reducido de la arquitectura regional española— y la Fuente Mágica, que daba realce al grandioso palacio en lo alto de la montaña, eran ejemplos perfectos de la mezcla entre un historicismo pretencioso y el más descarado pastiche.

Sin embargo, lo que de veras amenazaba de muerte al estilo orgánico de Gaudí era el desnudo Pabellón Alemán de Ludwig Mies van der Rohe, perfecto escaparate de la estética sobria, estilizada y depurada del *International Style*, con toda su elegancia. El estilo del siglo xx se basaría en el acero y el cristal, y su lengua materna sería el vacío. Los nuevos templos no serían catedrales cristianas

saturadas de historias religiosas y de innecesarias distracciones, sino la blanca y prístina caja del museo, cuyo perfecto ejemplo sería el MoMa de Nueva York, inaugurado en noviembre de 1929. Reflejo y transparencia: tales eran los nuevos ideales.

El éxito con que el *International Style* se convirtió, con su radicalismo, en la nueva ortodoxia catalana ponía en peligro la existencia misma de la Sagrada Familia. La nueva generación de arquitectos catalanes estaba encabezada por Antoni Bonet Castellana y el brillante Josep Lluís Sert, muy influidos ambos por Le Corbusier, con quien trabajaron en París. Bajo el paraguas del colectivo de arquitectos GATCPAC (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*), establecieron un nuevo programa que oxigenaba el espacio barriendo con el irrespirable exceso ornamental de los interiores decimonónicos. En la estética modernista de Gaudí, Domènech y Puig, con su profundo sentimiento de *enyorança* respecto a tiempos pasados, habían ocupado un lugar central las vidrieras que evocaban el bucolismo de la fauna y la flora catalanas, sobre todo el telúrico olivo y el mítico azahar. En marcado contraste con este predominio del romanticismo, el GATCPAC aspiraba a mirar el futuro a través de grandes ventanales que nada debían oscurecer.

A finales del siglo XIX, Barcelona empezó a buscar inspiración al norte, en París, donde hallaron su hogar espiritual artistas plásticos como Zuloaga, Casas, Rusiñol y Picasso, así como los tres compositores Granados, Albéniz y Falla. La capital francesa era el gran refugio de la *avant garde* y la filosofía de la experimentación continua. Sin embargo, fue también en París donde se formularon las críticas más despiadadas a la situación y el futuro de la arquitectura sacra.

El análisis más contundente y despectivo llegó de donde menos podía esperarse: de dentro mismo de la Iglesia católica.

Concluida la Segunda Guerra Mundial, quedó claro que el mundo había caído en una profunda crisis espiritual, que afectaba también al arte católico oficial,

varado en una empalagosa ciénaga de sentimentalismo. Lo mejor del academicismo, que era el estilo católico «oficial», residía en su fuerza teatral; lo peor, aquello en lo que muchas veces incurría, era una huera rigidez que demasiadas veces caía en el *kitsch* más descarnado. Según el filósofo Jacques Maritain, el arte moderno no debía ser objeto de un rechazo temeroso y casi paranoico, sino de un verdadero análisis católico acerca de su significado.

Los orígenes de la histeria y el miedo del catolicismo se atribuyeron en gran parte al *Syllabus Errorum* de Pío IX (1864), que culpaba de la decadencia de la sociedad a la modernidad, el racionalismo, el liberalismo, la tolerancia religiosa, la masonería, el socialismo y el comunismo. A pesar del paréntesis liberalizador de León XIII, todavía en 1910 exigía Pío X que todos los sacerdotes dedicados a tareas pastorales firmasen el «juramento antimodernista», una imposición enormemente retrógrada, que lo único que podía alentar era un cisma en el seno de la Iglesia católica.

Según Maritain, este ciego rechazo de la modernidad y la celebración «oficial», reaccionaria y retrógrada, del arte medieval solo podían dar origen a un arte vacío, lleno de tópicos y desprovisto de alma, cuya relevancia para la sociedad contemporánea, y para las profundas heridas que acababa de sufrir, sería nula. Con el trauma de millones de muertos enterrados en fosas comunes tras la Primera Guerra Mundial, y más de veinte millones de vidas segadas por la gran pandemia de gripe de 1918, la generación de los supervivientes buscaba todo el consuelo que pudieran brindarle. El mejor ejemplo de por dónde pensaba Maritain que debía avanzar la Iglesia católica son los cuadros de Maurice Denis y Georges Rouault, que, en opinión del pensador francés, lograban casar la fe con la modernidad sin dejar de ser fieles a su yo interior, y creaban un arte no solo auténtico, sino algo más importante: catártico.

Fue en los *Ateliers d'Art Sacré* de Maurice Denis donde encontró su vocación el joven filósofo y artista de la vidriera Marie-Alain Couturier, que en 1925, a pesar de una clara pasión por su *métier*, ingresó en la orden dominica y renunció ipso facto a su arte. Tras un período de honda reflexión, Couturier hizo caso a los

consejos de sus superiores y reanudó su actividad artística con más celo que nunca, y un nuevo sentido del protagonismo de la religión.

Couturier se convirtió en uno de los faros del nuevo movimiento de renovación católica. Rechazando el negativismo y la esterilidad de los conservadores ultramontanos, que se aferraban desesperadamente a las certezas del *Syllabus Errorum*, este *renouveau catholique* defendió con ardor un arte y una arquitectura capaces de resucitar el sentimiento de comunidad y fe de la Edad Media, pero con un idioma rotundamente moderno.

Couturier no se andaba con rodeos. En su revista *L'Art Sacré*, analizaba del siguiente modo el terrible malestar de la época:

Era una tradición ininterrumpida: un siglo tras otro, por muy diversos y revolucionarios que fuesen, los principales maestros del arte occidental encontraban siempre a papas, obispos y abades que les encargaban, superando a veces grandes obstáculos, los mayores monumentos de la cristiandad. Desde Cimabue y Giotto hasta Piero, desde Masaccio hasta Miguel Ángel y Rafael, desde Tintoretto y Rubens hasta Tiepolo, esta tradición de valentía y confianza mutua siguió siempre viva. Las corrientes más importantes del arte occidental nunca se mantenían al margen de la Iglesia.

A partir del siglo XIX todo empieza a cambiar: uno tras otro, los grandes hombres son excluidos en beneficio de talentos «secundarios», y luego de mediocres, y luego de fabricantes y de mercaderes. Ahora los mayores monumentos son los peores (Lourdes, Fourvière, Lisieux, etc.).

Dentro de la jerarquía católica conservadora, y entre los que tenían algún tipo de interés creado en el poder de atracción de santa Teresa de Lisieux, notable personaje canonizado en 1925, y las visiones de la inocente campesina santa Bernardita, canonizada en 1933, las palabras de Couturier podían considerarse políticamente incómodas, por no decir heréticas.

Pocos años después, Couturier fue todavía más franco al alegar ante sus compañeros de la orden dominica:

Nuestro arte religioso se halla en completa decadencia. [...] Es un arte muerto, vetusto, académico, de imitaciones de imitaciones [...] sin la menor capacidad de dirigirse al hombre moderno. Los grandes maestros modernos han discurrido al margen de la Iglesia: Manet, Cézanne, Renoir, Van Gogh, Matisse, Picasso, Braque... Y a diferencia de otros tiempos, la Iglesia no ha hecho nada por llevarlos a

su seno. Estos sí son hombres que interpelan a la gente de forma directa, con la misma sencillez y fuerza que los grandes artistas de la Edad Media. [...] Estos modernos son mayores que los hombres sensuales del Renacimiento.

¿Se convertiría la Sagrada Familia de Gaudí en un apéndice más dentro de la larga lista de etcéteras de Couturier, como el santuario de Lourdes o el pretencioso Sagrado Corazón de París, otro desastre en lo que al «gusto» respecta?

¿O era Gaudí el genio capaz de frenar el aluvión?

La Sagrada Familia podrá ser descrita de muchas maneras, pero si algo NO es, claramente, es una imitación de otra imitación.

En cuanto a si es capaz de interpelar al hombre moderno, esto solo puede ser juzgado en retrospectiva.

Hoy, con casi cuatro millones de visitantes de pago al año, a los que hay que añadir a muchísimos otros que se quedan mirándola desde fuera, parecería que alguna fibra toca el invento de Gaudí.

¿Posee la fuerza sencilla de los grandes artistas de la Edad Media? Es una pregunta demasiado compleja para llegar a una conclusión fácil e inmediata. De por sí, la Sagrada Familia reviste una complejidad tan avasalladora que pone a prueba los límites de nuestra lógica, de nuestra comprensión e incluso de la intensidad de nuestra fe.

El historial de encargos religiosos de Couturier ha superado la prueba del tiempo. Su intervención allanó el camino a Notre Dame du Haut, la magna obra maestra de Le Corbusier en Ronchamp, tal vez el proyecto en el que mayor es la deuda de «Corb» con Gaudí. Con la inteligencia propia de su autor, el orgánico tejado se eleva hacia las alturas como el limpio perfil almidonado de una toca de monja. En Notre Dame de Toute Grâce, en Assy, Le Corbusier colaboró con los artistas católicos Bonnard y Rouault, y, fiel a su convicción de que el criterio último era la genialidad, y la sinceridad del compromiso, acudió a los comunistas Léger y Lurçat para que mejorasen aún más el resultado.

Según Couturier, a veces la espiritualidad era más pura en quien discurría por fuera de los muros de la iglesia, y cuestionaba sus propias creencias, que en los que se encontraban cómodos con su fe convencional.

«Podrá ser un hecho irritante, pero ahora mismo es innegable. El Espíritu sopla donde quiere.»

En la elección de sus encargos, Couturier se mostró tan ecuménico como en su mensaje. La generosidad del dominico tuvo entre sus beneficiarios a artistas judíos como Lipchitz y Chagall.

«¿Le importa que sea judío?», le preguntó Chagall. «¿Le importa a usted?», contestó Couturier.

La actitud abierta de Couturier no pasó desapercibida. Siguiendo el ejemplo de otro Pío anterior, el papa Pío XII expuso la postura del Vaticano en su encíclica de noviembre de 1947 *Mediator Dei*: «Es del todo necesario que, adoptando un equilibrado término medio entre un servil realismo y un exagerado simbolismo, con la mira puesta más en el provecho de la comunidad cristiana que en el gusto y criterios personales de los artistas, tenga libre campo el arte moderno».

¿A quién tenía en su objetivo Pío XII? Según William Rubin, el Papa miraba directamente a los dominicos.

«Nos sentimos precisados —continuaba el pontífice— a tener que reprobear y condenar ciertas imágenes y formas últimamente introducidas por algunos, que, a su extravagancia y degeneración estética, unen el ofender claramente más de una vez al decoro, a la piedad y a la modestia cristiana.»

Dejando a un lado por un momento el firme sentido del decoro de Pío XII, el mayor logro de Couturier fue sin duda su participación en la impresionante capilla del Rosario realizada por Matisse en Vence; una obra, a su manera, no menos poderosa, espiritual, íntima y resolutamente humana que la cripta de Gaudí en la Colonia Güell: dos construcciones geniales, auténticas, depuradas, armónicas y excepcionales.

Ya en el siglo XIII, santo Tomás de Aquino, a quien es lícito considerar como el más importante pensador dominico, y por quien sentía Gaudí una gran admiración, desarrolló en su *Summa Theologiae* un concepto de la belleza en el arte: «Para la belleza se requieren tres cosas. En primer lugar, ciertamente, la integridad o perfección; en efecto, las cosas que están disminuidas son, por ello mismo, torpes. También la debida proporción o consonancia. Y, además, la claridad; de donde las cosas que tienen un color nítido se dice que son bellas».

Con este telón de fondo debemos considerar la prosecución de la Sagrada Familia de Gaudí después de la trágica muerte del arquitecto en 1926. ¿Estaba el templo a la altura de los conceptos de santo Tomás, por los que tanto apego sentía Gaudí? ¿Y de la exigencia formulada por Couturier de un arte que casara fe y modernidad? Otro aspecto menos importante, pero esencial sin duda en el debate, es si la Sagrada Familia habría superado el riguroso examen de un ojo tan avezado como el de Couturier. ¿La habría encontrado de su gusto? Es más, ¿habría sabido comprender la lógica y las motivaciones en las que se sustentaba el nuevo y revolucionario estilo de Gaudí?

Si los únicos criterios para juzgar la Sagrada Familia fueran el estilo y el gusto, quizá las obras no hubieran tenido una vida tan larga. El objetivo de Gaudí nunca fue seguir las corrientes de la moda, ni mantenerse al día de la naturaleza pasajera de sus efímeros estilos, como tampoco dio prioridad jamás al buen gusto. Aún faltaba una generación para diseccionar la estética del modernismo. En 1929, Clement Greenberg, que se erigió a sí mismo en sumo pontífice del arte contemporáneo americano, publicó un ensayo seminal, *Avant Garde and Kitsch*, donde sostenía que, en su último tramo, el siglo XIX se polarizó entre los dos extremos de una vanguardia que ponía a prueba los límites de la expresión y un *kitsch* que tomaba la forma de pastiches superficiales, y de una simplificación general. Su auténtico enemigo, sin embargo, era lo que entendían él y Couturier por arte académico. Tan belicoso como de costumbre, Greenberg sentenció provocativamente: «Todo lo *kitsch* es académico, y todo lo

académico, a su vez, es *kitsch*». Según Greenberg, lo *kitsch* no era más que una «experiencia por delegación para los insensibles». El ensayo de Greenberg redefinía en muchos aspectos las ideas del filósofo español Ortega y Gasset, que anteriormente había condenado el lamentable arte del «hombre-masa», y reclamado una cultura de élite que ensalzara un «mediodía de intelección». La conclusión de ambos fue que había un arte elevado y otro bajo, y un buen gusto y un mal gusto. Lo que ninguno de los dos tuvo en cuenta fue la seriedad y la singularidad del arte religioso español. Frente a Ortega, amante de lo irónico y lo fantasioso, Gaudí buscaba el suelo firme de la fe y el contacto con la gente sencilla.

A un determinado nivel, la pregunta que suscita la tradición del arte religioso español es muy simple: ¿funciona? Cuando se le reza a una imagen, por ramplona que sea, o se implora su intercesión, ¿otorga algún consuelo? No es cuestión de gusto, bueno o malo. Lo que tiene Gaudí de genial, como Picasso (quien, por cierto, despreciaba sus edificios y todo lo que representaba su figura), es su capacidad de aunar la inventiva más auténtica y revolucionaria con la sencillez e ingenuidad del arte popular. El extraordinario poder de atracción de la Sagrada Familia no se debe tan solo a la emoción del espectáculo. Entre sus principales motivos se encuentra también el ser (al menos para una mirada superficial) totalmente accesible.

La explicación de su longevidad es muy distinta. La Asociación Espiritual de Devotos de San José ha ingresado en el nuevo milenio con una Sagrada Familia que, fundada en 1882, como tantos valiosos monumentos finiseculares edificados con los ingresos de una suscripción popular, ha establecido un récord absoluto en el fenómeno actual del *crowdfunding*. Por el mero hecho de pagar entrada, todos los visitantes de la Sagrada Familia participan en el excepcional proyecto.

Son ya casi ciento cuarenta los años en los que se ha pagado por visitar lo que hasta hace muy poco eran básicamente unas obras, y rara vez se sale sin haber quedado atónito y maravillado por el virtuosismo y la ambición del estilo

gaudiniano.

Para la Iglesia católica, como para Gaudí, la curiosidad y la generosidad de la gente han ido siempre más allá. La Sagrada Familia se ideó como un templo expiatorio, para que los pecadores (que somos todos) tomaran conciencia de sus pecados y, rogando ser perdonados, los asumieran. La relación entre el pecado y el perdón a veces puede ser de lo más práctica.

A cambio del precio de la entrada, y de la entrega y la generosidad del visitante, la revista *El Propagador de la Devoción a San José* estipulaba una compensación en forma de indulgencias, siguiendo un sistema fomentado por los sucesivos papas. Durante el polémico pontificado de Pío IX, cuyo *Syllabus Errorum* condenaba sin paliativo alguno las herejías de la sociedad secular, quien hiciera un donativo a los Devotos a San José, incluso antes del inicio de las obras, podía esperar (a cambio del precio de la entrada) una bendición apostólica y cien días de indulgencia.

En el transcurso del papado de su sucesor, el reformista León XIII, cuya revolucionaria encíclica *Rerum novarum*, de 1891, ponía un incisivo acento en la creciente polarización entre los ricos y la clase trabajadora en detrimento de la segunda y del conjunto de la sociedad, los visitantes de la Sagrada Familia solo podían esperar una bendición apostólica.

El sucesor de León XIII, Pío X, volvió al estilo anterior con la promesa de una bendición apostólica y cincuenta días de indulgencia a los visitantes del templo, mientras que Pío XI, seguidor del ejemplo de León XIII, consideró que con la bendición apostólica bastaba.

Lo que reconocieron todos los papas fue el atractivo cada vez mayor de la Sagrada Familia, y el aumento de la devoción al arquitecto-sumo sacerdote Antoni Gaudí.

En 1927, un año después de su muerte, *El Propagador*, si bien a duras penas, aún reproducía la lista completa de los donantes, mandaba a cada uno una tarjeta de agradecimiento y publicaba el número de visitantes que habían solicitado los servicios del guía oficial. Dos polacos, ocho daneses, tres turcos, dos yugoslavos

y cuatro intrépidos costarricenses habían recurrido a dicho servicio a lo largo del mes de febrero.

Hoy, con el poder de atracción de la Sagrada Familia en todo el mundo, se podría obtener el mismo número en los primeros cinco minutos de una tranquila mañana de lunes, porque a diario hacen cola más de diez mil visitantes, llueva o haga sol.

En 1927 los visitantes recibían un consejo muy claro: llegar en tranvía, evitando a toda costa a los cocheros y chóferes que, pese a hacerse pasar por eruditos cicerones, «no saben nada de la verdad de esta magna construcción». Según *El Propagador*, el guía oficial era el único capaz de entender la estructura material del edificio y transmitir toda la fuerza de su auténtica espiritualidad. De la misma manera que la parte más visitada de cualquier mansión de campo es actualmente la cocina, el plato fuerte de la visita eran siempre los talleres, sembrados todavía de planos y modelos de Gaudí. Trágicamente, a los pocos días del estallido de la Guerra Civil, el estudio del maestro fue devorado por las llamas y solo quedaron las paredes. Hoy en día, para el visitante curioso, los talleres del subsuelo de la Sagrada Familia se asemejan mucho más a un laboratorio de investigación, donde se usan modelos informáticos para extrapolar los fragmentos conservados y marcar el camino de las obras en los próximos años.

Es lo que podríamos describir como una «arqueología del futuro», aunque quizá también fuera provechoso utilizar la Sagrada Familia como una ventana que proyecte luz hacia un pasado lejano y en penumbra. A pesar de su modernidad, la Sagrada Familia toma gran parte de su identidad de la Edad Media, e incluso de tiempos anteriores. Si miramos su perfil, con todo lo que tiene de avanzado y futurista, nos recuerda también, paradójicamente, a las representaciones icónicas de esa ciudad celestial en la tierra, exótica y llena de torres, que era Jerusalén en los primeros mapamundis de principios de la Edad Media; algo, pues, antiguo y nuevo al mismo tiempo.

Nuestra reacción inicial al penetrar en el inmenso espacio de la Sagrada

Familia nos da algunas pistas sobre qué se sentía al ver por primera vez algunas de las maravillas arquitectónicas del mundo. Ir por las calles de Roma a mediados del siglo II d.C. y entrar en el Panteón, con su enorme cúpula y su óculo abierto, hechos con un cemento de una resistencia excepcional, gracias al ingrediente secreto de las cenizas de puzolana roja recogidas en las sulfurosas laderas de los montes Albanos, no debía de constituir un impacto menor para el espectador desprevenido.

Cruzar el Bósforo en el siglo VI y penetrar en el abrumador espacio de Santa Sofía, que durante mil años fue la mayor iglesia del mundo, debía de dejar grabado en el visitante el ingente poder y prestigio de la cristiandad, así como su gran alcance geográfico.

Sin cambiar de siglo, también debía de ser alucinante atravesar lo que es hoy el desierto iraquí y encontrarse bajo la increíble bóveda del palacio imperial de Taq-i Kisra, en la antigua ciudad de Ctesifonte.

Y en absoluto contraste con los últimos ejemplos, desembarcar en el puerto fluvial de Córdoba, en la otra punta del Mediterráneo (la puerta trasera de Europa), en torno al año 1000, y entrar en la Gran Mezquita, con su bosque pétreo de columnas que parecerían infinitas, y que irían dibujándose de forma gradual en la penumbra, debía de ser increíble; una visión que al visitante cristiano le provocaría una mezcla de fascinación, desorientación y miedo a partes iguales.

Lo que tenían en común todos estos palacios y templos al politeísmo, el cristianismo y el islam, construcciones increíbles, como de ensueño, era su carácter genialmente innovador. Otro rasgo en común era la capacidad de impactar y de maravillar.

Gaudí lo entendía, y entendía también el poder seductor de la belleza a la sombra del terror de lo sublime. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757), Edmund Burke sostuvo que «la pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza [...] es el

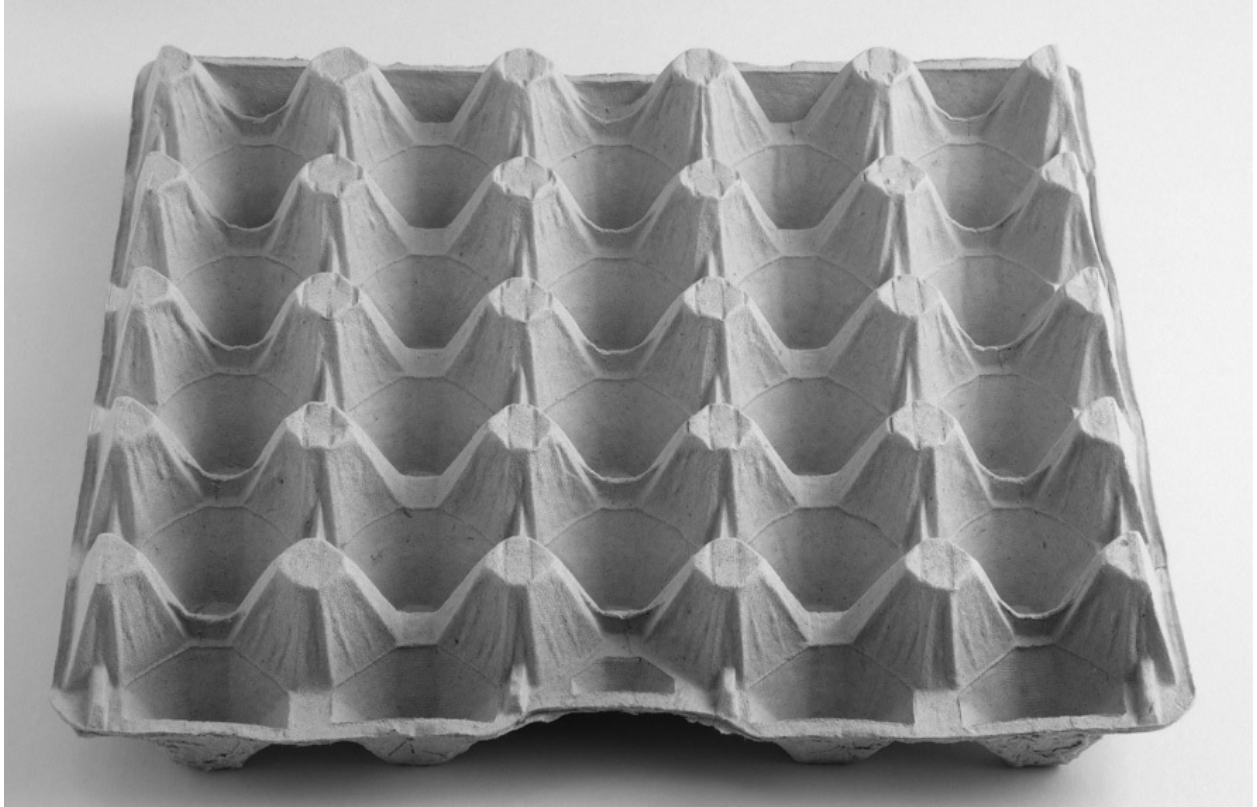
asombro; y el asombro es aquel estado del alma en que todos los movimientos se suspenden con cierto grado de horror».

A la muerte de Gaudí, lo único capaz de transmitir una impresión fidedigna de sus intenciones era la fachada inacabada del Nacimiento. Este cosmos catalán se cierne sobre nuestras cabezas, reduciéndonos a la insignificancia, como si amenazara con aplastarnos con el poder ilimitado de Dios. Es como tener delante una de las escenografías más dramáticas de Bayreuth, con su ambición de que las óperas de Wagner se conviertan en el más envolvente *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total») sonoro. Lo que nos han dado con el interior de la Sagrada Familia las generaciones de arquitectos posteriores a la muerte de Gaudí es un contraste juicioso y necesario para poder entender el conjunto.

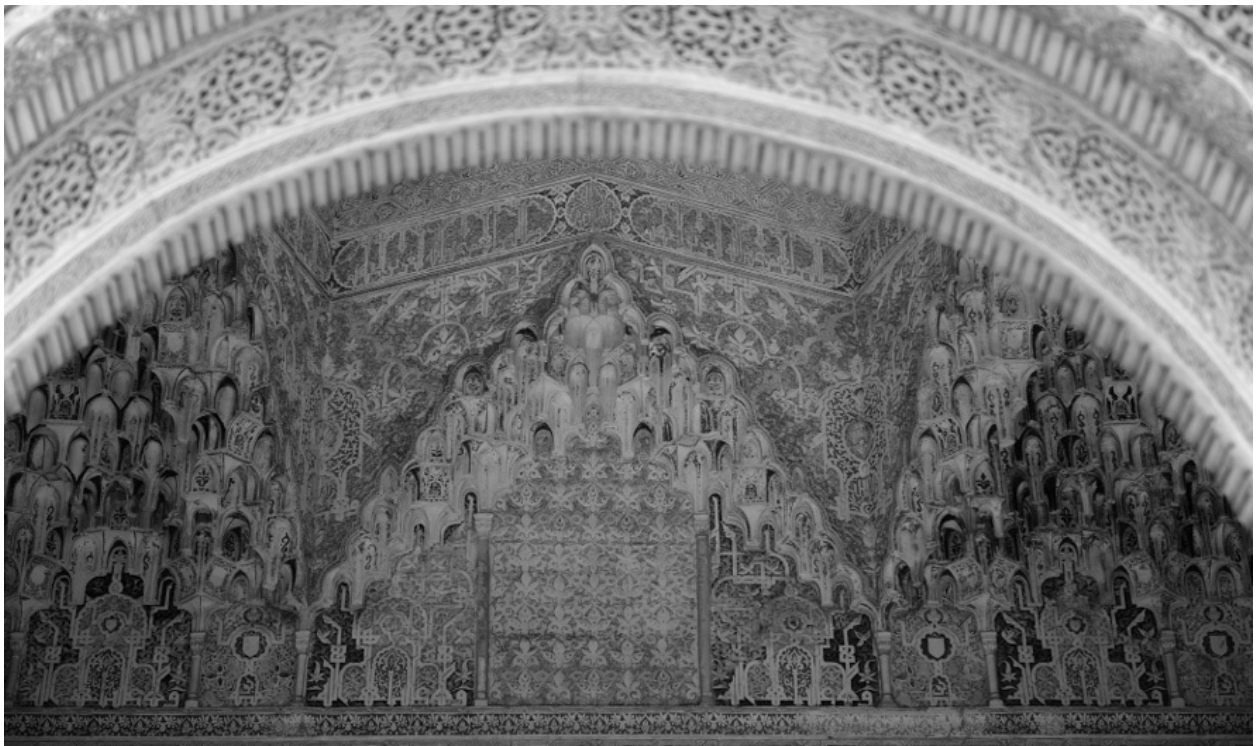
Cuando cruzo una vez más la entrada, como en cientos de ocasiones, el efecto conserva la misma inmediatez, impacto y poder que el primer día. Si, como argumentaba Burke, la sublimidad del exterior «contrae las fibras», el interior, con su gloriosa elevación, ensancha el alma en respuesta al dolor. Este interior es una auténtica revelación: la de que el gran logro de Gaudí en la Sagrada Familia es desafiar y reconocer al mismo tiempo la fuerza de la gravedad, ya que la piel del edificio se nos aparece atravesada por la condición etérea y divina de la luz.

Entrar en la Sagrada Familia es como penetrar en un esqueleto gigante, cuyas articulaciones se alzan para sustentar cada vez a más altura su vertiginoso espacio. En todas partes encuentra la vista diseños rítmicos abstractos. Los detalles de mosaico crean un ambiente entre Gustav Klimt y el estilo neoegecio de los años veinte, un eco, y una reformulación, del *Art Déco*. En lo alto de las bóvedas, los capiteles estrellados parecen dientes que roen casi literalmente el espacio, mientras todo lo cubren grandes manchas de colores, proyectadas en la piedra por vidrieras de una fuerza cromática impresionante. Más arriba aún se derrama un resplandor más blanquecino, que canalizan y absorben como embudos unas cúpulas cuya forma, de orgánica elegancia, recuerda la de unos temporizadores de cocina gigantes y alargados, que penetran en la piel protectora de las bóvedas.

Al mirar hacia arriba, la compleja estructura del techo abovedado nos recuerda casi de inmediato una huevera al revés. Siendo frívolo, se podría echar mano del enigma del huevo y la gallina y preguntar qué fue primero, si la huevera o Gaudí. (La respuesta parcial a esta pregunta es que la huevera la diseñó en 1911 un periodista de la Columbia Británica, Joseph Coyle, después de discutir con un granjero de la zona.) Bromas aparte, el comentario sobre la huevera es muy instructivo. El huevo, de cuya estructura y fuerza simbólica era muy consciente Gaudí, es una de las formas más potentes de la naturaleza, pero también es de una fragilidad extrema. Las hueveras se hacen con cartón moldeado conforme a un diseño que las vuelve resistentes, flexibles, ligeras y económicas, y que siempre deja margen para una variación infinitesimal pero no desdeñable del tamaño del huevo. A la humilde huevera no se le hace mucho caso, pero es una obra maestra de diseño geométrico. En cierto modo, aunque hoy se reproduzcan por miles de millones, son tan satisfactorias como los intrincados mocárabes de los techos de la Alhambra, de los que en 1876, justo al principio de su carrera, hizo Gaudí moldes de papel maché para un proyecto destinado a la Exposición Universal de Filadelfia.



© Image Source.



La sencilla elegancia de una huevera frente a los intrincados mocárabes de los techos en la Alhambra, Granada.

© ODD ANDERSEN / AFP / Getty Images.

Cabría preguntarse quién no se dejó atrapar de pequeño por el enriquecedor, absorbente y creativo ritual de hacer una huevera con unas simples tijeras.

¿Qué es el genio? Una de las posibles respuestas es que consiste en la capacidad de formular una pregunta sencilla y darle vueltas hasta la extenuación. Isaac Newton, cuyos estudios sobre la gravedad se conocía al dedillo Gaudí, describió su excepcional visión con una humildad que desarma: «He sido un niño pequeño que, jugando en la playa, encontraba de tarde en tarde un guijarro más fino o una concha más bonita de lo normal. El océano de la verdad se extendía, inexplorado, delante de mí».

Newton y Gaudí tenían en común el interés que siempre sintieron por el Apocalipsis, así como la fe en el genio divino del creador. «El ateísmo es absurdo —observó Newton—. Cuando miro el sistema solar, veo que la Tierra se encuentra a la distancia idónea para recibir las cantidades adecuadas de calor y luz del Sol, cosa que no se produjo por casualidad.» Como tampoco era casualidad, según adujo un Gaudí bastante chovinista, que Cataluña fuera el sitio idóneo para crear una obra maestra de la arquitectura.

Situada a muy poca distancia del meridiano, su ciudad natal, Reus, al sur de Barcelona, se beneficiaba asimismo de la latitud perfecta, con lo que recibía la mejor luz (con una inclinación de 45 grados) para leer, interpretar, palpar y acariciar literalmente los volúmenes de la escultura; para, dicho de otro modo, ver la forma de un huevo.

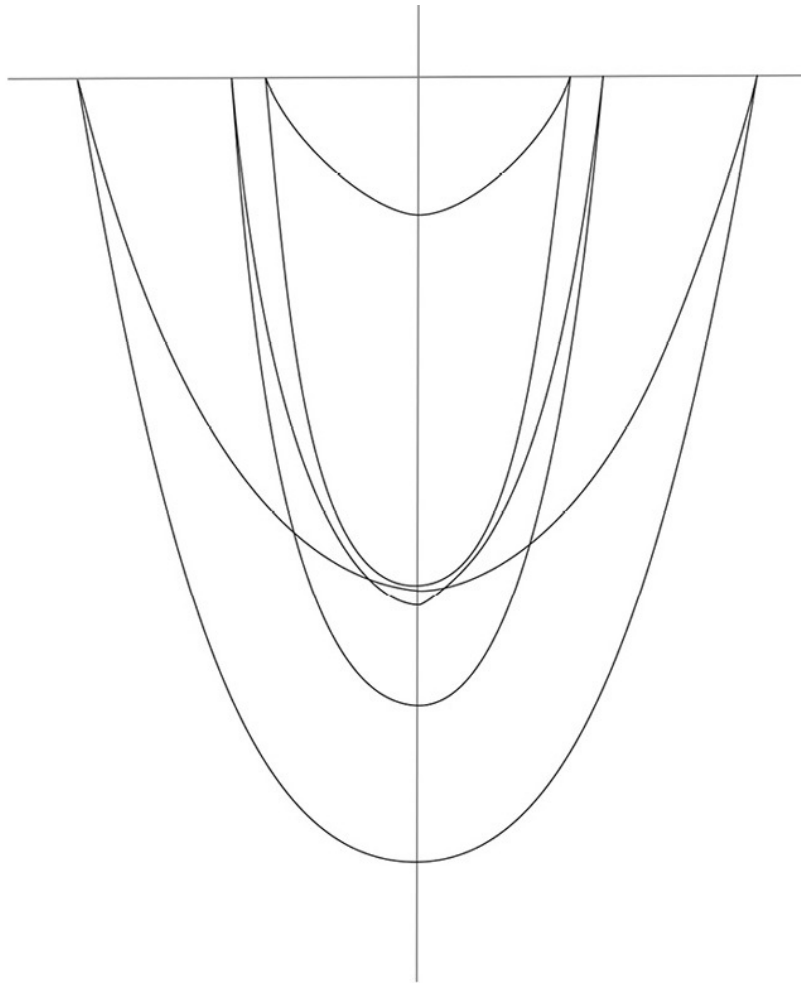
La comprensión de la fuerza formadora de la luz nació como algo visceral en la juventud de Gaudí, pero con la edad se fue volviendo cada vez más bíblica.

La auténtica revelación, como en el caso de Newton, la recibió al observar el funcionamiento del mundo, un momento paulino que le convirtió definitivamente en el gran pope de lo que ha descrito un crítico como la

«arquitectura biomimética».

Gaudí observó la curva que formaba una cadena al sujetarla entre ambas manos. Invertiendo esa curva (como puede observarse en la siguiente ilustración), se convertía en lo que ha recibido el nombre de arco catenario, un arco que se sustentaba por sí solo, sin contrafuertes ni necesidad de ningún otro apoyo, y que tenía una eficacia estructural pasmosa, al mismo tiempo que una soberbia economía en cuanto a tensión arquitectónica. Este modelo tan sencillo fue siempre central en la obra de Gaudí, hasta el punto de convertirse en su *leitmotiv* característico; y con ese modelo como núcleo, Gaudí alimentó la esperanza de ir subiendo constructivamente hacia un cielo en la tierra.

«La originalidad consiste en volver al origen», dijo Gaudí, como es bien sabido, y al origen debemos remitirnos en busca de un niño enfermo de cuatro años que, postrado por la artritis reumatoide, se entretiene en su mundo privado con el incesante repiquetear de la cigarra que perturba su siesta, del mismo modo que más tarde, al caer la noche, queda fascinado por la magia de las luciérnagas, mientras estrellas y planetas se disponen a salir al escenario del firmamento divino para revelarnos «los bordados ropajes de los cielos».



Arcos catenarios.

A las afueras del pequeño pueblo de Riudoms, en la comarca catalana del Baix Camp, donde estaba el taller de su padre, el pequeño Gaudí jugaba por el cauce del torrente, observando la naturaleza en sus formas infinitas, en todas las extrañas geometrías e intrigantes manifestaciones de ingeniería natural que adoptaba en su glorioso e incontenible impulso de vida.

2

El lugar de nacimiento de Gaudí ha dado pie durante años a encendidos debates. Según los datos de que disponemos, Antoni Gaudí nació el 25 de junio de 1852, y sus padres, Francesc y Antònia, que ya habían sufrido la pérdida reciente de dos hijos, lo llevaron enseguida, como precaución, a bautizar a la iglesia de Sant Pere Apòstol de Reus, práctica muy normal entre los católicos tradicionales y temerosos de Dios.

Para el forastero desapasionado no parece demasiado importante que naciera en la casa familiar de la calle de Sant Joan, en la provinciana ciudad de Reus (la segunda de Cataluña en el siglo XIX), o bien, como defienden otros, en el taller de su padre, en el Mas de la Calderera, a pocos kilómetros de distancia. Rodeado de arbustos en la rambla (o *riera*) de Maspujols, el humilde Mas de la Calderera se encuentra en los alrededores del pueblo de Riudoms, y no parece probable que durante su última semana de embarazo Antònia se arriesgara a un accidentado viaje montada en una carreta tirada por mulas camino del taller de su marido, pero es comprensible que quien se proclame vinculado por lazos familiares a un posible santo otorgue mucha importancia a estos detalles. La solución más diplomática a la espinosa controversia, y también la conclusión más verosímil, es que Antoni Gaudí nació casi con seguridad en Reus. Si aceptamos esto, deberíamos también dar el siguiente paso y reconocer que la principal inspiración de la excepcional riqueza de su vida creativa se la aportaron la flora y la fauna de Riudoms.

Siempre se ha insistido en lo importantes que son los juegos infantiles para la formación de la creatividad. Se subraya mucho ese momento de revelación en que el juego adquiere un verdadero carácter inventivo, inspirador. De niño Gaudí

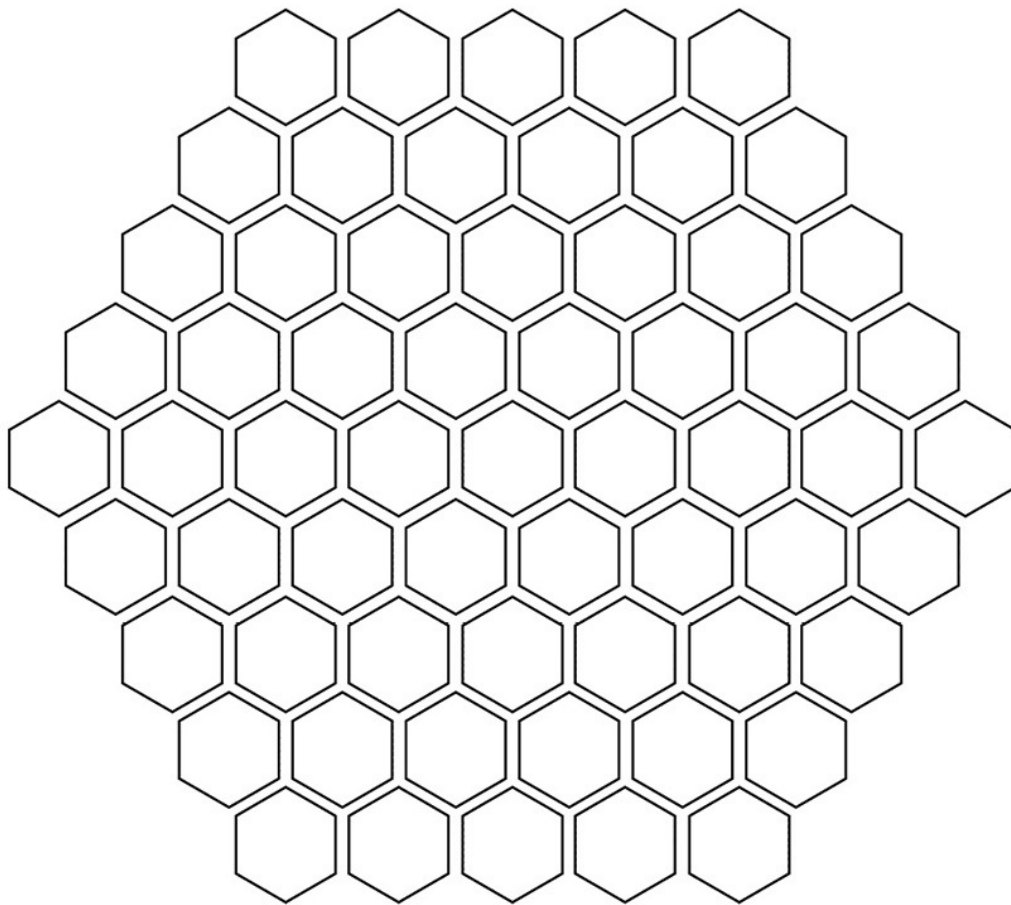
contrajo una artritis reumatoide, y a menudo lo llevaban en burro al Mas de la Calderera para que descansara y se restableciese. Fue ahí donde se convirtió en un observador inquisitivo y ávido de todo lo que le rodeaba. A la sombra, o entre los arbustos, podía perseguir lagartijas, ver cómo levantaba su amenazadora cola el peligroso escorpión, escuchar el incesante golpeteo de las cigarras y empezar a reconocer los ritmos y las pautas de la naturaleza. El Baix Camp supuso a lo largo de su vida un punto de referencia, con sus viñedos, avellanos, almendros y olivos que parecen extenderse hasta el infinito, subiendo lentamente hacia la *serra*, que, recortada en el cerúleo azul del cielo, se le aparecía al Gaudí adulto como un edén de infancia.

Dentro de la historia de la arquitectura, el ejemplo más conocido de influencia de los juegos en la vida adulta es el de Frank Lloyd Wright. Sobre la misma época en que Gaudí exponía sus copias en papel maché de la Alhambra en la Exposición Universal de Filadelfia, la madre de Wright, Anna Lloyd Jones, visitaba el enorme recinto y le compraba a su brillante hijo otro artículo de importación, los famosos bloques de construcción del pedagogo Friedrich Fröbel. Estas formas, angulosas y sencillas, transformaron la manera que tenía Frank de ver y sentir el espacio. Ya de mayor, observó que «en estas formas y figuras primarias estaba el secreto de todos los efectos [...] los bloques de madera de arce [...] han seguido hasta hoy entre mis dedos». Y a lo largo de su trayectoria, Frank Lloyd Wright cambió la arquitectura sin dejar de ser fiel al infinito potencial y variedad de los cubos, rectángulos, triángulos, pirámides y líneas rectas que veía en las piezas de Fröbel.

El parvulario arquitectónico de Gaudí fue radicalmente distinto, orgánico y casi sin presencia de las líneas rectas que disciplinaron la imaginación de Frank Lloyd Wright. Para Gaudí, un esqueleto seco de serpiente lentamente curvado sobre sí mismo podía impartir una clase magistral sobre articulación. A sus ojos noveles, las ramas formaban dibujos de apariencia arbitraria al brotar de los árboles, las hormigas trabajaban en equipo para levantar unos pesos increíbles, y las formaciones nubosas que flotaban a lo lejos sobre el mar anunciaban, para

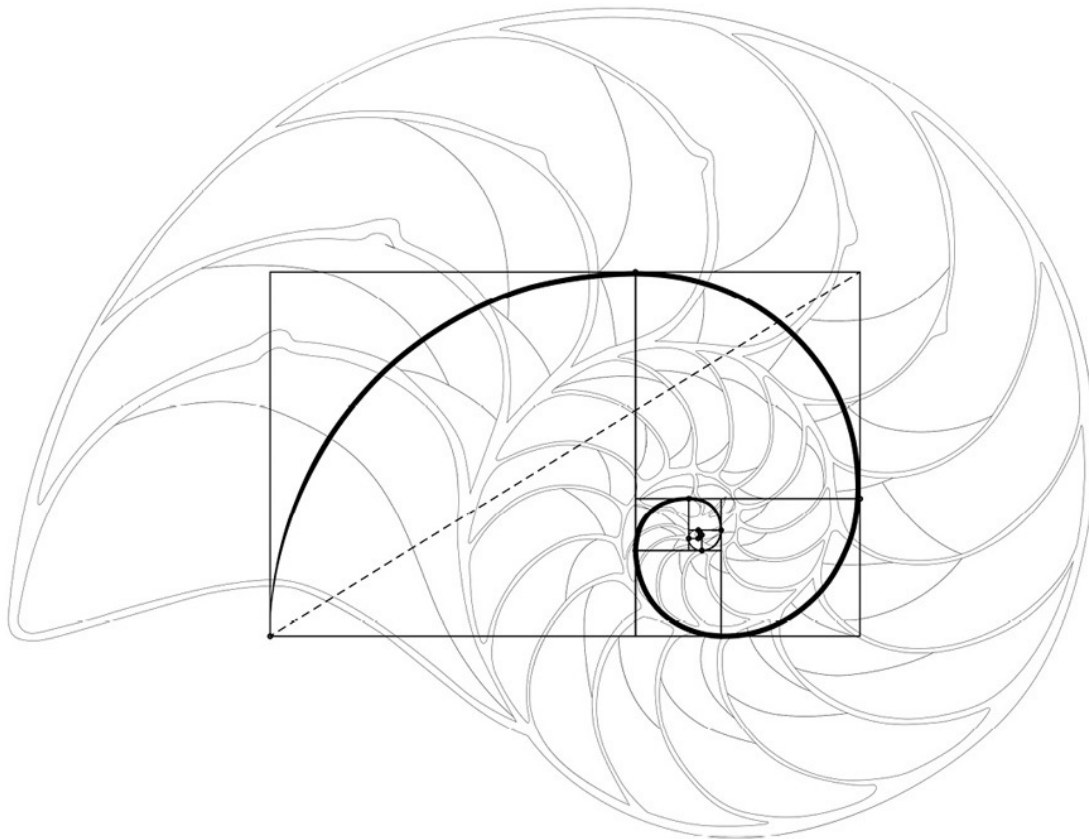
quien aprendiera a leerlas, las tormentas. La arenisca azotada por el viento y las olas casi parecía derretida, en una manifestación del extraordinario poder transformador de la naturaleza.

Cuando en el mundo natural aparecían líneas rectas, tenían un propósito. El hexágono de los panales (uno de los motivos más perdurables en su obra) daba toda una lección de cómo crear la forma más eficiente en lo que respecta al máximo contacto entre superficies contiguas, y gracias a él las abejas obreras creaban con destreza un sistema natural de aire acondicionado que permitía mantener fresca a la reina incluso al calor del sol de mediodía.



La arquitectura perfecta de un panal.

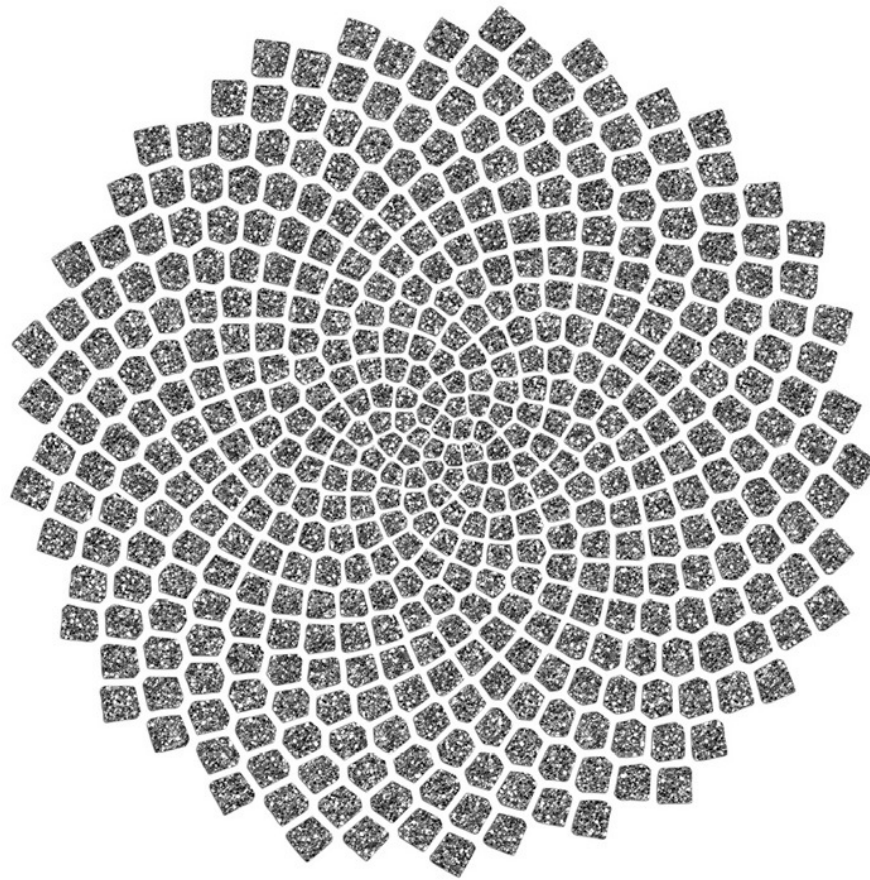
A ras de suelo, entre las matas, brillaba con la fuerza de una joya el esplendoroso caparazón de un escarabajo, mientras el lento caracol arrastraba consigo su voluminosa casa. A Gaudí lo embelesaban los frágiles helechos que se mecían con el viento. Ante su vista se abrían las flores, y sacaban sus dedos las palmeras datileras, mientras toda la plétora de plantas rivales defendía cada cual su pequeño rincón como edificios pidiendo atención a gritos en una tupida malla urbana. No podía saber que sus visiones de niñez pronto hallarían una explicación científica en la obra maestra seminal de sir D'Arcy Wentworth Thompson, *Sobre el crecimiento y la forma*, donde el científico escocés formula su teoría universal de la morfogénesis, la evolución natural de una forma.



La forma geométrica de un nautilus muestra la secuencia de Fibonacci.

Un corto paseo por la *riera* llevaba a Gaudí hasta la costa del Mediterráneo; en los charcos formados entre las rocas podía estudiar la transición entre la tierra y el mar, mientras el ir y venir de las olas pulía los guijarros y, gastando la roca, ofrecía escondites a moluscos, estrellas marinas y cangrejos. Las conchas arrastradas por la arena lo seducían con sus intrincadas espirales y volutas. Los erizos de mar secos, cascarones calcáreos limpiamente divididos en cinco partes, revelaban en las protuberancias de su superficie la propensión de la naturaleza a producir formas simétricas tan elegantes como la mejor vasija de cerámica. Los pepinos de mar secos y las rizadas algas revelaban más detalles asombrosos, al igual que la madera traída por las olas y las cortezas de árbol desgastadas por la intemperie. Si aproximaba un poco más su visión, Gaudí podía maravillarse con las venas de las hojas, con la corona de las alcachofas, con los marcados nudos de los altos bambús, con la esquelética estructura de las ubicuas chumberas, o con algo todavía mejor, como era el crecimiento en espiral de los puntiagudos áloes y la gloriosa cabeza de un girasol arrancado por el viento a los campos de la zona, dos ejemplos perfectos de la compleja secuencia de Fibonacci y la espiral de números primos de Fermat. No menos increíble, en su inquietante majestad, era la fuerza de tracción que ponía de manifiesto la espectacular arquitectura de una telaraña, nunca más hermosa que al alba, cuando las pequeñas gotas de rocío creaban la efímera ilusión de un caleidoscopio o de la explosión multicolor de las vidrieras de una catedral. Al igual que Isaac Newton, Gaudí tenía un ojo clínico para el detalle, y en nada confiaba tanto como en los datos empíricos, sobre todo si estaban revestidos de belleza. Ninguna de estas lecciones se le pasaba por alto. Nada quedaba desaprovechado. Todas las imágenes se grababan en su imaginación, desde la tierra hasta las estrellas, hasta que Gaudí sabía dónde encajarlas. Todo, desde lo más cósmico hasta lo más banal, tenía su provecho. Casi cincuenta años después, los motivos y los temas captados en su infancia reaparecieron con dramático realismo en la fachada de la Sagrada Familia. Incluso una barca sardinera, con su linterna y todo, fue

convertida en piedra a tamaño natural por Gaudí.



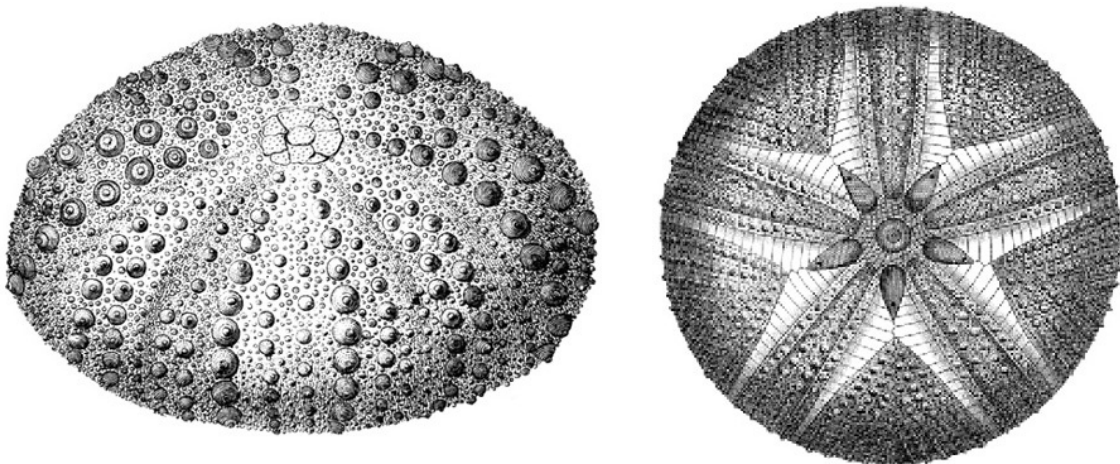
La belleza abstracta de la cabeza de semillas de un girasol.

© Istockphoto.

Todo esto conformaba lo que describió más tarde como «el gran libro de la naturaleza», pero aún faltaba la estructura que lo uniera todo y dotara al conjunto de sentido. En la edad adulta, el asombro juvenil puede buscar explicaciones científicas o, por el contrario, remontarse más lejos en busca de un significado espiritual, como propusieron por primera vez san Isidoro en sus *Etymologiae* o san Ildefonso en su *De progressu spiritualis deserti*, obras que abren las puertas a leer cualquier elemento de la naturaleza como un recordatorio simbólico de las enseñanzas de Cristo y sus padecimientos en la tierra. Dentro de la evolución

personal de Gaudí como arquitecto al servicio de la Iglesia, Charles Darwin y D'Arcy Wentworth Thompson deberían ceder su lugar a la teoría de la creación y la omnipotencia de Dios, del mismo modo que el agudo sentido de la observación del futuro arquitecto debería encontrar la manera de traducir todo lo visto durante su infancia en la creación de un lenguaje formal nuevo y revolucionario.

A este respecto, para Gaudí no había nada comparable a la experiencia de asistir personalmente al trabajo de su padre, que en el blanco calor de la forja creaba formas llenas de atractivo. Diestro elaborador de alambiques de aguardiente, Francesc calculaba con sumo cuidado el volumen correcto de un alambique de cobre, e iba abombando, golpeando, incitando, provocando y extendiendo suavemente las superficies planas hasta darles una forma tridimensional completamente práctica, pero satisfactoria. Si el Gaudí adulto, cuando trabajaba en la Sagrada Familia, prefería usar modelos arquitectónicos a quemarse las cejas con estériles planos bidimensionales, se debía al ADN acumulado de ocho generaciones de artesanos. Para él, como para su padre, el espacio y el volumen eran propiedades que había que palpar con la mano y medir con el ojo. Bien mirado, los planos eran simples abstracciones que situaban automáticamente al arquitecto a un grado más de distancia.



Como muchos genios antes que él, Gaudí fue un alumno de lo más normal en el colegio. Destacaba en geometría, pero en todo lo demás sus resultados estaban en la media. Tenía su lado romántico, pero a diferencia de muchos de sus compañeros, no se fijaba en las hermosas jóvenes reusenses, sino en la historia de Cataluña, que alimentaba en él, y en sus compañeros de clase Toda y Ribera, fantasías y sueños sobre ruinas y la restauración de las glorias pasadas de Cataluña. Tan exaltados estaban los tres adolescentes que se embarcaron en una tentativa de restaurar el abandonado monasterio cisterciense de Poblet. En los escasos doce números de la revista escolar *El Arlequín*, los tres se mostraron como seguidores ejemplares del nuevo renacer catalán, la *Renaixença*.

A partir de su orientación romántica inicial, la *Renaixença* pasó pronto a reflejar el dinamismo y la diversidad de una Cataluña industrial y cada vez más segura de sí misma. En una recuperación de los valores y el empuje de la gran Cataluña medieval, se organizaban certámenes de poesía (*Jocs Florals*) en los que se premiaban versos épicos en catalán, proliferaban las sociedades corales, y los grupos excursionistas, tan populares en la época, dedicaban sus esfuerzos a redescubrir joyas arquitectónicas abandonadas en lo más recóndito de los Pirineos. De clara inspiración nacionalista, esta *Renaixença* poseía como movimiento cultural un atractivo enorme para jóvenes como Gaudí y sus amigos, que siguieron su evolución desde unos inicios liberales hacia un conservadurismo más marcado. Gaudí, profundamente imbuido ya del amor a la naturaleza catalana, no se resistió al encanto de las nuevas tendencias en la arquitectura, que darían como fruto el equivalente catalán del *Art Nouveau*, conocido como *modernisme*. Se distinguía el estilo modernista por la introducción de la naturaleza en la ciudad, a modo de ornamento y distracción, mediante el uso de vidrieras, detalles de hierro forjado, mosaicos, yeserías y

esculturas. Bajo el modernismo arquitectónico subyacían las ideas de Pugin, Ruskin, Viollet-le-Duc y William Morris, un apasionado de la artesanía y la decoración con el que Gaudí tuvo que sintonizar por fuerza. Veremos, sin embargo, que nuestro protagonista nunca se dejó limitar por las convenciones de un solo estilo, sino todo lo contrario: en su disposición a romper todos los moldes radica su originalidad y su genialidad. De la misma manera que se le hizo pequeña la *Renaixença*, acabó dejando atrás el estilo modernista. Haremos bien en tener muy presente su imperecedera consigna: «La originalidad consiste en volver a los orígenes». Orígenes que, en el caso de Gaudí, se situaban en la finca familiar de Riudoms, donde la naturaleza formulaba problemas profundamente complejos, que él iría resolviendo con el tiempo.

Lo primero y fundamental era que Gaudí necesitaba una formación como arquitecto. En este aspecto, tiene una importancia simbólica enorme que su padre, Francesc, figura destacada de la menestralía reusense, estuviera dispuesto a vender sus tierras (su pequeña parcela de la *terra catalana*) para pagarles los estudios en Barcelona tanto a Antoni como a su hermano mayor, que iba para médico. Lo aprendido en el Mas de la Calderera debería pasar por el crisol de una educación rígida y tradicional, para ver si la tan buscada originalidad tenía fuerza para sobrevivir.

En septiembre de 1868 Gaudí llegó a Barcelona, y lo hizo en un momento propicio.

Por fin, después de siglos de llevar el corsé de sus murallas medievales, y de vivir a la sombra de la imponente Ciudadela, el gobierno central capituló y desde Madrid se autorizó que la ciudad planificara su extensión moderna, su *eixample* (ensanche). El inevitable crecimiento de Barcelona encontró un modelo perfecto en el urbanismo radical de Ildefons Cerdà, cuyo proyecto en forma de cuadrícula, igualitario y de claras pretensiones socialistas (aunque se vieran diluidas con el tiempo) representaba un nuevo y revolucionario punto de partida. Por otro lado, el mismo mes en que llegó Antoni a la capital catalana, otro reusense, el general Prim, conde de Reus, lograba imponer un exilio forzoso a la

reina Isabel II de Borbón, una revolución que rápidamente fue bautizada con el mítico nombre de «La Gloriosa». Este breve idilio acabó en seco con el asesinato de Prim al cabo de solo dos años, y la instauración de una Primera República que no tardó en sucumbir a la restauración borbónica. Donde mejor se reflejaba, sin embargo, el optimismo surgido con La Gloriosa fue en el auge del transporte de personas y de mercancías, de la industria textil y siderúrgica y, sobre todo, de la construcción, impulsada también por los privilegios de Barcelona sobre el comercio con Cuba, y por el súbito enriquecimiento de los indianos.

Tres años en la escuela secundaria y otros tres de preparación para ingresar en la Universidad de Barcelona daban tiempo de sobra a Gaudí para familiarizarse con su nuevo entorno, y estudiar la rica textura arquitectónica del mayor barrio gótico conservado en Europa. Uno de los mejores ejemplos del gótico catalán era la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar, construida durante el siglo XIV, y merecedora del afectuoso sobrenombre de «catedral de la Ribera». Su austera pureza tenía que grabarse necesariamente en la sensibilidad juvenil de Gaudí, y su filosofía constructiva, la de una gran empresa cristiana en común, resonaría también en su espíritu cuando le hicieran el encargo de su vida.

El 24 de octubre de 1874, a los veintidós años, Gaudí se inscribió en el primer curso de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, inaugurada poco tiempo atrás. La situación de los estudios de arquitectura reflejaba en muchos aspectos el revolucionario dinamismo del conjunto de Cataluña. La multiplicidad de fuentes de inspiración se tradujo en un estallido de revistas, exposiciones internacionales, muestras comerciales y fotorreportajes de viajeros con el que España y Cataluña celebraban un pasado excepcional y lleno de matices. No obstante, tantas novedades debían ser encauzadas por alguna lógica, y no cabe duda de que fue Viollet-le-Duc quien la proporcionó:

Esta creatividad tenemos que buscarla mediante un conocimiento exhaustivo de las obras de nuestros antepasados. Dicho conocimiento no debe llevarnos a imitarlos servilmente, sino que revelará y pondrá a nuestra disposición todas las habilidades secretas de nuestros predecesores. La propia multiplicidad de estas últimas hace difícil ponerlas en práctica hoy en día, qué duda cabe, pero cuando

se descubren los secretos que subyacen en las mejores obras de las más elevadas y bellas civilizaciones, se da uno rápida cuenta de que todos los secretos en cuestión pueden reducirse a unos pocos principios, y que de resultados del tipo de fermentación iniciado cuando se combinan, puede aparecer, y aparecerá incesantemente, lo nuevo.

Si algo marcó el tono del final del siglo XIX fueron el eclecticismo, el colonialismo cultural y el arte del pastiche. Pero ¿qué podía tomar prestado Gaudí? Acaso lo más celebrado fuera el gótico catalán. Otra fuente de inspiración era el románico, plasmado en la monumental obra maestra del pórtico de Santa Maria de Ripoll, o en la humilde capilla de Marcús, muy próxima a donde vivía Antoni con su hermano Francesc. También abundaban los restos romanos, así como los esgrafiados dieciochescos que con sus maravillosos *putti*, cuernos de la abundancia, volutas y ornamentos varios tanto seducían a la vista en las fachadas, aplicados a edificios de estilo neoclásico. En cuanto a lo exótico y lo excéntrico, lo antiguo y lo moderno, se lo ofrecían fácilmente las fotografías. Podía sumergirse en lo monumental, lo religioso o los estilos autóctonos, que ofrecían un abanico casi inagotable de ejemplos. Eran tantas las posibilidades a su alcance que hasta podían incurrir en lo excesivo, en lo orgiástico.

En realidad, lo que más necesitaba Gaudí era el arsenal que ponía a disposición de sus alumnos la Escuela de Arquitectura a través del estudio de la perspectiva, la mecánica, la ingeniería hidráulica, las tensiones, la estática gráfica, la topografía, la mecánica y el máximo esmero en los dibujos preparatorios que servían para vender un proyecto a un cliente. Gaudí se rebelaba contra lo pedestre y repetitivo de muchas de las clases, pero sin duda era muy aconsejable que ese rechazo se fundamentara desde el conocimiento, no desde la ignorancia, que casi con toda seguridad tendría como resultado un suspenso en el examen.

En 1878, Lluís Domènech i Montaner publicó en *La Renaixença* un ensayo cuyo influjo fue descomunal. Se trata de *En busca de una arquitectura nacional*, texto que entre otras cosas hacía hincapié en el excepcional legado de la

arquitectura islámica para el acervo del gusto catalán. Domènech solo tenía dos años más que Gaudí, pero gozaba de la autoridad que le confería ser profesor de la Escuela de Arquitectura. Verdadero genio de la organización, era a la vez editor, arquitecto, diseñador de libros, escritor, experto en heráldica y futuro director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, sin olvidar su faceta como político, que lo llevó a presidir la Unió Catalanista. Como vástago de *gent de bé* (buena familia), y en calidad de *hereu*, heredero de la dinastía, tenía contactos a los que ni en sueños podía aspirar Gaudí. Lo más destacable fue su rivalidad con este último, que duró hasta su muerte, en 1923, una rivalidad que se mantuvo siempre dentro de los límites de lo profesional, y que podría decirse que sacó lo mejor de ambos arquitectos, con significativas diferencias.

Lo que más los distinguía, al fin y al cabo, era el carácter fuerte de Gaudí, que él mismo reconocía como un lastre. En ningún momento gozó de la facilidad con que accedía Domènech a muchos círculos sociales. Gaudí siempre tuvo que luchar por sus contactos, y hubo sin duda algunas épocas en que sintió una profunda soledad, sobre todo durante los dos meses de 1876 en que se sucedieron la traumática muerte de su hermano Francesc, el *hereu*, y la de su madre. Solo tres años después, era su hermana Rosa quien fallecía. Con todo, Gaudí tenía el don de descubrir su fortaleza dentro de la adversidad, y de convertir el sufrimiento en algo positivo y catártico. Frente a Domènech, que por su posición social gozaba de un fácil acceso a su posible clientela (lo cual no menoscaba en absoluto su extraordinario talento, ni su capacidad de trabajo, igualmente excepcional), Gaudí tuvo que aceptar trabajos al servicio de otros profesores-arquitectos. Una circunstancia esta que acabaría siendo una gran suerte.

En marzo de 1878 obtuvo por fin el título de arquitecto, y dado que en su círculo familiar no había nadie que pudiera hacerle su primer encargo, aceptó proyectos menores como el de unas farolas para el ayuntamiento (que siguen en su sitio, en la plaça Reial) y el de una extraña mezcla de puesto de flores y urinario para las Ramblas, que no llegó a cuajar. Entre las manifestaciones de su

talento en ciernes figuran también su tarjeta de visita, su escritorio y la reforma de la farmacia Gibert, en el elegante passeig de Gràcia. Con eso, a lo sumo, podía pagar el alquiler y regresar con la cabeza alta a su Reus natal, para visitar a su padre, viudo ya; pero de poco más podía hacer gala que de la perspectiva optimista de un éxito futuro. Los contactos llegaban despacio, y a menudo eran fortuitos. El día en que llegaron, sin embargo, colmaron sus máximas expectativas.

En la Exposición de París de 1878, su vitrina para la guantería Comella llamó la atención de Eusebi Güell, magnate de la industria como su padre, Joan Güell, que, además de un gusto irreprochable, tenía la prudencia de no alardear demasiado de sus ambiciones. Ignoramos si hubo química desde el primer momento, pero la relación entre ambos personajes acabó por ser inmejorable. Güell, generoso en cuestión de contactos, envió a Gaudí al marqués de Comillas (cuya hija ingresó por matrimonio en la familia Güell), y en 1880 el marqués le encargó el mobiliario religioso de su capilla privada de Comillas. El verano siguiente, como parte de los preparativos para una visita del rey a la localidad cántabra, Gaudí diseñó una glorieta acristalada de un exotismo insólito, una extravagancia que en términos arquitectónicos solo estaba un peldaño por encima de una carpa. Mientras tanto, en Barcelona, se había incorporado al equipo de colaboradores del arquitecto Joan Martorell para construir el colegio de los jesuitas en la calle Caspe y la iglesia de las Salesas. Si a ello le sumamos el encargo de un altar en Sant Andreu de Palomar, y otro para la capilla de Jesús i Maria de Tarragona, más cerca de su tierra natal, vemos que la cartera de proyectos religiosos de Gaudí empezaba a tener visos de constituir una especialidad. Como tan a menudo ocurre en la profesión de arquitecto, estos encargos son tan solo los que vieron la luz, pero hubo muchos otros que no salieron de la mesa de trabajo: una iluminación para la muralla del puerto de Barcelona, un retablo de iglesia y los planos de una elegante casa de campo en Gelida. Sí se construyó, en Sant Gervasi de Cassoles, un pequeño teatro, pero cayó casi enseguida en el olvido.

Con todo, hay un proyecto que resulta fascinante. Bajo la dirección de Joan Martorell i Montells, padrino del neogótico en Cataluña, el equipo de ensueño formado por este, Domènech y Gaudí participó en el concurso para la fachada definitiva de la catedral gótica de Barcelona, inacabada desde hacía cinco siglos. Si había que vencer dificultades, o rivalidades personales, el empresario Manuel Girona esperaba que los tres fueran capaces de aunar sus esfuerzos y dar con una solución afortunada. Por desgracia, este proyecto tan prometedor sucumbió inexplicablemente al primer obstáculo.

La unión fallida de estos tres talentos a caballo de más de una generación revelaba una trama más compleja de interrelaciones. Si Gaudí aceptó el encargo de los muebles para Comillas y Domènech el de la Universidad Pontificia, fue a Martorell, más conservador, más asentado, a quien se juzgó como la apuesta más segura de las tres, a causa de su mayor edad y de la contención que podía aportar. Por eso le fue asignado el palacio de Sobrellano del marqués de Comillas, y otro encargo más significativo aún, el del panteón familiar de la capilla. El pueblo de Comillas, situado a orillas del Cantábrico, en el norte de España, se convertía así en un escaparate y un refugio del modernismo catalán. Maticemos que la construcción de una universidad católica indica que, en el caso de Comillas, las aspiraciones vanguardistas estaban moderadas por una visión católica del mundo más bien ortodoxa. Está claro que en la creación de la nueva Comillas el papel de Gaudí fue el menos importante. Aun así, supuso una oportunidad inmejorable para relacionarse con la élite de su profesión, y forjar una relación más profunda con el clan Comillas-Güell.

Es excepcional la fuerza que tienen en España, y Cataluña, los lazos de amistad que comporta haber crecido en un mismo pueblo, o ciudad pequeña, como si el grupo social de mayor peso estuviera definido por la geografía, justo después, o a veces incluso antes, que el propio núcleo familiar. Aunque a Gaudí se le haya descrito en ocasiones como excéntrico, tímido y tozudo, no era ninguna excepción a la regla que asignaba un plus a la amistad, la fidelidad, la confianza y la cooperación. No sabemos si a su siguiente cliente, Salvador Pagès

i Anglada, lo conoció en las partidas de ajedrez del Ateneu o por mediación de un amigo común, el poeta Joaquim Bartrina, pero lo importante es que ambos eran de Reus. Pagès i Anglada, mayor que Gaudí en una generación, fundó en 1864 la Sociedad Cooperativa la Obrera Mataronense, cuyas actividades empezaron en Gràcia, una localidad obrera situada en los alrededores del *Eixample*. Transcurrida una década, el éxito de esta innovadora cooperativa, claramente inspirada en los modelos utópicos ingleses y escoceses, requirió la construcción de una nueva fábrica en la propia localidad costera de Mataró, a solo treinta kilómetros al norte, en los fértiles llanos del Maresme. De gran importancia, a este respecto, era el enlace ferroviario directo (el primero de la península Ibérica) que desde 1848 unía Mataró con la metrópolis en expansión, de la que era, podría decirse, la despensa. El proyecto visionario de Pagès i Anglada necesitaba un arquitecto que simpatizara con sus ideales, que estuviera predispuesto a la originalidad y, a ser posible, que no cobrara mucho. Gaudí cumplía todos estos requisitos. Cabe señalar que al mismo tiempo que Gaudí forjaba su amistad con Güell, también se dejaba cortejar por un rival en potencia de este último, alguien cuya filosofía podía parecer completamente opuesta a la del magnate. Pocos arquitectos jóvenes en busca de trabajo pueden permitirse el lujo de tener principios, si es que quieren ver hechas realidad las fantasías de la mesa de dibujo. En todo caso, la reacción de Gaudí deja bien claro que respondió con enorme simpatía a la oferta de Pagès i Anglada.

El complejo fabril de La Obrera Mataronense se componía de varias construcciones industriales como los batanes para limpiar la lana, los almacenes de hilo, las naves de blanqueo de algodón, el muro perimetral de seguridad, un jardín, un casino, salas de reuniones, la pintoresca garita circular del lavabo para los trabajadores, la caseta del portero y viviendas para treinta empleados. La gran escala del proyecto, que duró más de cinco años, requería toda la atención de Gaudí, que abrió su estudio a un socio, Emili Cabanyes, arquitecto municipal de Mataró, y proyectista del ensanche de esta última localidad en colaboración con el ingeniero y poeta Melcior de Palau, famoso ante todo por haber traducido

al castellano en 1878 *L'Atlàntida*, el poema épico con que el vate y sacerdote Jacint Verdaguer triunfó por todo lo alto en los *Jocs Florals*. (Pocos años después, Gaudí convirtió esta mítica Atlántida en ladrillos, argamasa, adobe y piedra para su cliente Eusebi Güell.)



Logotipo de la Sociedad Cooperativa La Obrera Mataronense.

Más allá del gran interés del proyecto constructivo de La Obrera Mataronense, a juicio de Pagès i Anglada la empresa también necesitaba una renovación a

fondo de su imagen. Lo que se pretendía, a través del marketing, la estrategia comercial y la creación de una identidad holística, era dar protagonismo a la filosofía de la cooperativa, y al carácter novedoso de sus sistemas de trabajo. Aunque a primera vista la cooperativa textil de Pagès i Anglada parezca diametralmente opuesta a la Sagrada Familia, sorprende hasta qué punto aparecen las similitudes en cuanto se empieza a rascar la superficie.

Tanto la Sagrada Familia como La Obrera se caracterizaban por su paternalismo, y por un posible exceso de didacticismo, sobre todo para el gusto actual. Gaudí pintó en los muros de la fábrica lemas alentadores y optimistas como «¡Compañero! Sé solidario, practica la bondad», o el deliciosamente candoroso «No hay nada más inmenso que la fraternidad», exhortaciones llenas de condescendencia que como mejor podrían describirse es como la fusión idealista de un panfleto utópico y un manual de autoayuda, o como el fruto de una sesión de *brainstorming* en un seminario cursi de dirección de empresas de los años cincuenta.

Otra de las consignas era: «¿Quieres ser hombre de ciencia? Sé bondadoso». En una insólita incitación a salirse de lo establecido, se advertía a los trabajadores: «Los muchos cumplimientos son prueba de falsa educación».

Si La Obrera era una prueba de laboratorio que aspiraba a mejorar la calidad de vida del trabajador, la Sagrada Familia se centraba en salvar su alma.

La metáfora simbólica que encontró Gaudí para La Obrera Mataronense fue la imagen de una abeja obrera, que con el paso de los años pasó a ser un *leitmotiv* de muchos otros encargos, en los que la receta perfecta para el éxito social mezclaba la dulzura de la miel con la rutina del trabajo. En el estandarte de la cooperativa, y en su membrete oficial, zumban las abejas hacia un lado y otro como si accionaran mágicamente los telares.

En opinión de Cèsar Martinell, uno de sus primeros biógrafos, Gaudí fue siempre fiel al fraternal apoyo que mostró en sus inicios al trabajador honrado. Es lógico que en la figura de los artesanos reconociera la clarividencia e integridad de su padre, Francesc, pero a medida que Cataluña cambiaba a su

alrededor, y que la relación entre la mano de obra y los medios de producción se volvía más conflictiva (al mismo tiempo que arraigaba la violencia anarquista), la postura de Gaudí experimentó cambios sutiles.

Así lo explica Martinell: «Más entrados los años, se retractó de sus maneras despreocupadas. Sus ideales obreristas no los abandonó jamás, aun sin hacer ostentación de ellos. Lo que hizo fue sustituir la filantropía laicista por la caridad cristiana».

Actualmente, La Obrera Mataronense no es ni la sombra de lo que fue. Muchas viviendas previstas en los planos no llegaron a construirse, y al final la fábrica fue abandonada. El edificio más importante de Gaudí, la nave de blanqueo, recuperó hace poco su belleza original, y hoy alberga la colección Bassat de arte contemporáneo. Inspirándose en el Saló del Tinell, del siglo XIV, donde dicen que Colón ofreció las Américas a los Reyes Católicos al regresar de su primer viaje, y en otros edificios civiles como las grandes atarazanas medievales, Gaudí persiguió el mismo efecto de amplitud a un coste muchísimo menor. Cubriendo seiscientos metros cuadrados con un solo techo, evitó el uso de columnas y muros de carga creando majestuosos arcos semicirculares formados por láminas de tres planchas de grosor cuidadosamente unidas con pernos. Se trata de una solución de sorprendente sencillez para un encargo complicado.

Durante el verano de 1882, mientras Gaudí seguía volcado en su colaboración con Emili Cabanyes en Mataró, arrancaba en solitario el encargo más grande de su vida: la Sagrada Familia.

Bien mirado, no es extraño que así fuera, ya que lo único que podía mostrar a sus posibles clientes era una fábrica inacabada, unas cuantas farolas, la reforma de una farmacia, una glorieta de cristal, un híbrido no realizado de puesto de flores y urinario y unos cuantos muebles religiosos. Lo normal, con tan breve currículum, era que la junta constructora se abstuviera de hacerle, no ya un encargo, sino una simple entrevista. Hacía falta un milagro, o un golpe de suerte,

para que Gaudí metiera la cabeza.

3

Casi ningún visitante de la Sagrada Familia sigue el itinerario correcto para entrar.

Es un error comprensible. Buscamos la gratificación inmediata. Para saciar nuestra ansia de novedad, necesitamos sentirnos deslumbrados y arrollados desde el primer momento por el glorioso triunfo del espectacular espacio de Gaudí, pero la verdad es que vale la pena frenarse y aprovechar la ocasión de retroceder lentamente en el tiempo y estudiar la génesis del edificio. Partir de un inicio tan explosivo es negarnos el notable espectáculo de su gradual florecimiento y crecimiento.

La cronología tiene una importancia capital. Lo primero en construirse fue la cripta, debajo del altar. Por otra parte, si queremos que el encuentro con la Sagrada Familia sea una experiencia profunda y llena de sentido, también es imprescindible bajar a la cripta para rendir homenaje a la tumba de Gaudí, y aprovechar la ocasión para descubrir más cosas sobre el fundador del culto religioso que inspiró el edificio cuya masa colosal se yergue encima de nosotros.

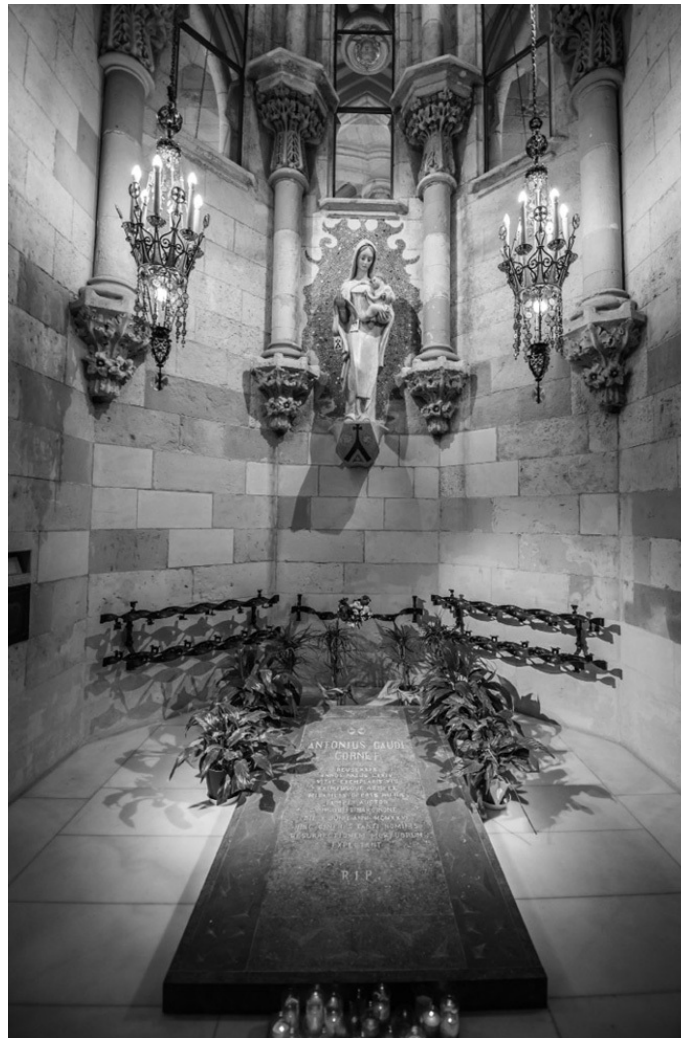


La cripta de la Sagrada Familia.

© Andreu Dalmau / EFE / lafototeca.com

Por naturaleza, las criptas son casi siempre zonas secretas y en penumbra, lugares que ceden el protagonismo a los rituales, y donde nacen los cultos lentamente. A la luz de las velas, entre aromas de incienso, la de la Sagrada Familia no se diferencia de otras. En algunos momentos parece un santuario bizantino que reclama silencio, reflexión y oración. Si hay algún movimiento, es el de buscar seguridad en el interior de cada uno. Con su patrón neogótico convencional, sus mosaicos, sus reflejos de metal, la amplitud de sus bóvedas de abanico y sus elaboradas claves, no nos prepara en absoluto para el revolucionario espacio situado encima, pero... atención, que en esto vale la pena detenerse un instante..., sigue siendo esencialmente el reflejo más exacto del

concepto original que inspiró el templo.



La tumba de Antoni Gaudí en la Sagrada Família.

© ACI / kpzfoto / Alamy.

En 1866, el librero barcelonés Josep Maria Bocabella i Verdaguer, cada vez más preocupado por lo que el ala más conservadora de la Iglesia católica veía como una crisis galopante de los valores morales y religiosos de la sociedad, fundó la Asociación Espiritual de Devotos de San José. Personaje excéntrico y

de encendido patriotismo, Bocabella no dejaba por ello de ser un ejemplo típicamente europeo de una generación zarandeada por las revoluciones de 1848.

Aunque España se ahorrara los efectos colaterales inmediatos de estas últimas, llevaba más de treinta años atascada en las guerras carlistas, un conflicto civil en el que se fomentaron valores reaccionarios para detener en seco lo que se veía como una amenaza liberal cada vez más extendida.

No olvidemos que dos años antes, en 1864, el *Syllabus errorum* del papa Pío IX citaba entre los enemigos de la fe la modernidad, el racionalismo, el liberalismo, la tolerancia religiosa, la masonería, el socialismo y el comunismo.

Bocabella sintonizaba por completo con el punto de vista del Vaticano, aunque, como modesto librero religioso, no parecía un candidato muy probable para poner en marcha desde la retaguardia una vigorosa defensa de los valores ortodoxos del catolicismo ultramontano. Las apariencias pueden engañar. También pueden revelar la verdad. Bocabella fue immortalizado por el pintor simbolista Aleix Clapés, a quien se conoce sobre todo por sus imágenes religiosas, indiscutiblemente sensibleras, cuyo aspecto vaporoso, como de otro mundo, parece haber pasado por una lente opaca. Clapés retrata a Bocabella como un feroz agitador que invade nuestro espacio impulsándose con dinamismo desde detrás de su escritorio. Con su mirada penetrante, propia de un visionario mesiánico, y la pluma en ristre, está preparado para entrar en batalla.

En esos momentos iniciales Bocabella no se habría podido imaginar que tocaría un punto tan sensible, ni que encontraría un público tan receptivo. En 1866 publicó el primer número de su revista *El Propagador de la Devoción a San José*, cuya primera y ambiciosa tirada de veinticinco mil ejemplares se agotó casi enseguida. Bocabella admitía sin tapujos que se había inspirado en un modelo de probada eficacia, el del carismático cura salesiano Jean-Joseph Huguet, quien, desde su cuartel general en Sainte-Foy, Dijon, escribió sobre las celebradas conversiones de Manning y Newman, y proclamó a san José como el gran abogado de las causas perdidas (una cartera cada vez más nutrida, la del santo, que hoy en día incluye el patronazgo de los agentes inmobiliarios y los

carpinteros, y de la justicia social). Lo más importante de todo, sin embargo, es que Huguet publicó la influyente revista *Propagateur de la dévotion à Saint Joseph*, y que Bocabella era un lector asiduo de todos sus escritos.

El librero también tenía buen ojo para los negocios, y gracias a la venta de opúsculos, libros, certificados de afiliación y más de medio millón de medallones, la misión de ensalzar al humilde carpintero de Nazaret le reportó unos pingües beneficios. Dicen que todo lo que recaudaba lo escondía debajo de las baldosas de su vetusto establecimiento Herederos de la Viuda Pla, en la oscura callejuela de los Cottoners, en los límites del Born, barrio misterioso y, en algunos casos, amedrentador.

Vale la pena preguntarse por las causas del auge del culto a san José a mediados del siglo XIX. El crecimiento de la josefología puede seguirse sin dificultad desde santo Tomás de Aquino, en el siglo XIII, hasta la «Florecita de Jesús», la encantadora santa Teresa de Lisieux, en el XIX, pasando por santa Teresa de Jesús, en pleno Siglo de Oro español. Su apogeo llegó con la inclusión del santo en la política oficial del Vaticano, y su nombramiento por el papa Pío IX como patrón de la Iglesia Universal en 1870. El aumento de la popularidad de san José también se explica desde una perspectiva sociológica y económica, naturalmente, pero yo creo que uno de los motivos del fenómeno podría ser más elemental. Frente a lo inmaculado de la condición de Cristo como Hijo de Dios, y de la Virgen como Madre del Señor, el casto san José, dechado de humildad y santidad, es una figura con la que posiblemente le resulte más fácil identificarse al trabajador (e incluso aspirar a parecersele, o al menos esa era la esperanza de la Iglesia católica).

Bocabella captó, con determinación y sencillez, un estado de ánimo que reflejaba la inquietud, el desconcierto y el aislamiento que dejaba en su estela la gran migración a la ciudad industrial. En el primer número del *Boletín Mensual*, precursor inmediato de *El Propagador*, publicado el día de Nochebuena de 1866, Bocabella asemejaba las tribulaciones de la sociedad a cruzar el mar de Galilea

en la barca de Simón, en la que entraba el agua. La tentación acechaba por doquier, y el anarquismo estaba a la vuelta de la esquina.

Es verdad que Barcelona, como tantas urbes industrializadas del siglo XIX, era una ciudad de enormes contrastes. La fiebre amarilla, el cólera, las epidemias de otras enfermedades contagiosas, una pobreza abyecta, el hambre, el hacinamiento, la alta mortalidad infantil, el alcoholismo, la adicción a la morfina, la violencia doméstica y una prostitución de magnitudes epidémicas alentaban, como contrapeso en un mundo católico, una visión casi medieval del terrible poder y los juicios intrínsecos a la ira de Dios, que debía ser continuamente infligida a la Ciudad del Pecado. Estaba muy extendida la creencia en personajes que sembraban el terror entre la plebe, como el Hombre del Saco, mezcla de ladrón de niños y asesino, o el Sacamantecas, un coco aterrador, con base real, que se bebía la sangre de los críos. La pobreza iba de la mano de la superstición y el analfabetismo. Si la reestructuración de Barcelona por Cerdà buscaba soluciones prácticas en una planificación urbana ilustrada y una mejora de la sanidad y la educación, Bocabella ofrecía respuestas que apelaban directamente al alma inquieta y atormentada.

¿Qué había más eficaz, para intentar reconstruir una sociedad patriarcal en crisis, que invocar la legitimidad del propio Patriarca como desencadenante de un renacimiento? En pocos años ya eran seiscientos mil los afiliados a la Asociación de Devotos de San José de Bocabella, en una época en que Barcelona, a pesar de la explosión demográfica, a duras penas llegaba a los trescientos mil habitantes. Era evidente que la Devoción se había extendido mucho más allá de la ciudad, y de la propia Cataluña, y que *El Propagador* se leía en toda España.

En la bibliografía sobre la Sagrada Familia el protagonista siempre es Gaudí, seguido por Bocabella como iniciador del proyecto. De quien no se habla tanto es de san Josep Manyanet i Vives, que hasta 2004 no fue canonizado por el papa Juan Pablo II.

Nacido en el seno de una nutrida familia campesina, Josep perdió a su padre poco antes de cumplir los dos años, y a los cinco fue enviado a los padres escolapios para que se encargasen de su educación. En el año clave de 1864, después de un lento ascenso en la jerarquía católica de Cataluña, el padre Manyanet fundó la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia, seguida por las Misioneras Hijas de la Sagrada Familia de Nazaret. El razonamiento del padre era sencillo: «Nuestros centros se llaman de la Sagrada Familia porque Jesús, María y José son, no solo los patronos y protectores, sino también el modelo que deben imitar en la virtud y firme amor al trabajo, ya que ese fue el fin principal de la vida oculta de Jesús en la humilde Casa de Nazareth».

En *El origen de la Sagrada Familia*, el sacerdote catalán Josep Blanquet abre una perspectiva fascinante sobre la extraordinaria sinergia que se formó entre Manyanet, Bocabella y Gaudí. Quien faltaba al principio era el último de los tres, pero los dos primeros aportaban características complementarias: todo lo que tenía Manyanet de caritativo y firme en sus principios lo tenía Bocabella de obstinado, resuelto y dogmático.

La lectura de esta fascinante tesis sobre Manyanet debe matizarse con el dato de que Blanquet era secretario general de la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia, pero la auténtica profundidad y sutileza de su análisis está contenida en el catálogo de los regalos que se intercambiaron los tres personajes, y sus respectivas instituciones: el mobiliario y las obras de arte perviven y hablan por sí solos, aunque Blanquet los revistiera a conciencia del aura de reliquias santas. En el siglo XIX, los rosarios, las imágenes religiosas y los reclinatorios casi nunca eran grandes obras de arte, pero sí reflejos de ambiciones espirituales, ofrendas en señal de condolencia, conmovedores recuerdos grabados en piedra o, en algunos casos, expresiones de gratitud por el papel del sacerdote en los ritos del bautismo, la primera comunión y la extremaunción.

Enfermo durante gran parte de su vida adulta, Manyanet halló inmediato

consuelo de sus muchos años expuesto a los dolores en el ejercicio manual de la escultura y la marquetería (para la que Gaudí le proporcionó una sierra de calar especial), y en su pasión por la elaboración de armarios, un detalle que lo asemeja en cierto modo a su modelo y tocayo José, el patriarca de la Sagrada Familia. Todo ello se ajustaba como un guante a las ideas de Ruskin y Morris sobre la nobleza del trabajo manual y su capacidad de contrarrestar los efectos alienantes de la maquinaria industrial, acercándonos más a Dios. Por encargo de Bocabella, Manyanet llegó a realizar un altar portátil de campaña para el obispo Caixal, vicario general de las tropas del pretendiente carlista, Carlos VII. Caixal desempeñó un papel de relieve en el Concilio Vaticano I, durante el que fue aprobado el dogma de la infalibilidad papal. Este último afirmaba inequívocamente que el pontífice quedaba «libre de error alguno», y debía reconocérsele su «suprema autoridad apostólica» cuando hablaba «*ex cathedra*, esto es [...] en el ejercicio de su oficio de pastor y maestro de todos los cristianos». Caixal, que gozaba de la atención de Pío IX, era muy útil como aliado y promotor de la causa en los pasillos del Vaticano.

Suscrito desde sus inicios a *El Propagador*, Manyanet se convirtió rápidamente en consejero espiritual y amigo íntimo de la familia Bocabella, a la que prestó auxilio en ocasión del súbito fallecimiento de su hija pequeña, Maria Dolors.

La devoción de Bocabella a san José, el Patriarca, puede entenderse en términos estrictamente personales, pues, al igual que Manyanet, él también perdió a su padre a los dos años. Solo hacía falta una chispa para que el cariño deviniera en auténtica veneración. La bondad personal de Manyanet para con la familia en el momento de la muerte de su hija, así como sus ambiciones para la Devoción, reafirmaban todo lo que le era caro a Bocabella. El consenso espiritual de los dos hombres, y sus atenciones con Roma, crearon los lazos necesarios para que su proyecto, en continua expansión, obtuviera la aprobación papal.

En noviembre de 1871, Bocabella emprendió una peregrinación a Roma

inspirada en su creciente veneración a san José como perfecto modelo de conducta para el cabeza de familia trabajador. Las celebraciones del vigésimo quinto aniversario del papa Pío IX, y los ánimos del obispo Caixal, activo siempre en fomentar la causa entre bastidores, brindaron a Bocabella la oportunidad perfecta para darle un nuevo impulso.

A pesar de la anexión de Roma por el reino de Italia, Pío IX se había convertido en el Papa más longevo en el cargo, casi dos milenios después de san Pedro, primer obispo de Roma, según la tradición. Bocabella, que había llegado desde Barcelona con un grupo de veinte devotos, tenía pensado regalar al Santo Padre un excepcional retrato de la Virgen, obra del maravilloso pintor barroco contrarreformista del siglo XVII Sassoferrato, y una gran bandeja de plata maciza con una representación de la Sagrada Familia. Durante el viaje de regreso los devotos visitaron la Santa Casa de Loreto, el espacio original donde vivió la Virgen, un pequeño edificio milagrosamente transportado por ángeles desde Nazaret y puesto a salvo en el Occidente cristiano justo antes de que los cruzados fueran definitivamente expulsados de Tierra Santa. Tras un breve paso por Croacia, la Santa Casa tuvo que huir de la amenaza de los turcos otomanos insurgentes, y hoy ha encontrado su lugar definitivo en Loreto, en el verde corazón de las Marcas italianas, donde se hospeda en el interior de la basílica de la Santa Casa, tras una elaborada pantalla de mármol diseñada en el Renacimiento por Bramante, que la protege para la posteridad. Esta experiencia supuso para Bocabella una profunda lección sobre el poder casi aurático y místico que podía llegar a tener un edificio, como si los ladrillos, la argamasa y el yeso testigos de lo sacro pudieran poco menos que hablar e ir desprendiendo uno a uno los secretos celosamente guardados.

Poco después de su regreso, con inspiración y fuerzas renovadas, Bocabella decidió, a instancias de Manyanet, que la Asociación de Devotos de San José debía erigir una sede permanente en forma de templo expiatorio donde el pecado y el sufrimiento se pudieran transformar en fe y salvación. Su idea inicial era

construir una reproducción exacta de Loreto, con fiel copia incluida de la Santa Casa.

En 1877, la Asociación de Devotos de San José ya había designado al arquitecto diocesano Francisco de Paula del Villar, y le había pedido un proyecto. Al rechazar de plano el sucedáneo de Loreto con el que fantaseaba Bocabella, muy posiblemente Del Villar sembrara las primeras semillas de la discordia. Tiene sentido. ¿De qué servía pedir planos a un arquitecto si ya se tenía el modelo en la cabeza? Del Villar, arquitecto competente pero desprovisto de imaginación, recurrió al estilo neogótico de moda, con una planta basada en la cruz latina convencional que ofrecía una solución satisfactoria, aunque pedestre.

En 1881, la Asociación ya había recaudado bastante dinero para comprar un solar de doce mil ochocientos metros cuadrados por solo ciento setenta y dos mil pesetas en los límites del *Eixample*, reservado anteriormente para su uso como hipódromo. La ubicación, situada en el término municipal de Sant Martí de Provençals, estaba técnicamente fuera de la ciudad. Según se aprecia en el cuadro de Mir *La catedral de los pobres*, eran tierras casi todas baldías, salpicadas, como confirman las fotos de la época, de chabolas y huertos, que los pastores recorrían con sus rebaños de cabras y ovejas. La Asociación optó por dar prioridad a la necesidad de disponer del mayor espacio posible, una decisión que tuvo su recompensa por la posibilidad de crecer más de lo previsto, frente al deseo inicial de un solar más céntrico pero también más restringido, que de todos modos se acabó demostrando que quedaba fuera de sus posibilidades. Como dice el refrán, no hay mal que por bien no venga. En 1897, Sant Martí de Provençals fue incorporado a Barcelona, y en las siguientes décadas la ciudad se extendió por los eriales en olas sucesivas de desarrollo urbano, mientras la Sagrada Familia se incluía gradualmente en el corazón de la nueva metrópolis. Al final la ciudad había venido a la Sagrada Familia.

Reflexionando sobre estos cambios, Gaudí hizo tiempo después el siguiente comentario: «En la Sagrada Familia todo es providencial. Su emplazamiento se

encuentra en el centro de la ciudad de Barcelona, a la misma distancia del mar y de la montaña; al barrio de Sants y al de Sant Andreu; y a los ríos Besós y Llobregat».

El 19 de marzo de 1882, festividad de San José, se puso la primera piedra, en una ceremonia presidida por Josep Urquinaona, obispo de Barcelona, Josep Morgades, obispo de Vic, y Luis de Cuenca, presidente de la Juventud Católica, con la asistencia, cómo no, de Manyanet y Bocabella. Este último tuvo el conmovedor detalle de regalar a Manyanet el cáliz de plata usado en la misa inaugural, que a su vez era un regalo personal del papa Pío IX como confirmación del respaldo total del Vaticano. Resulta fascinante observar todo el proceso de mecenazgo, recaudación de fondos, búsqueda diplomática del apoyo papal y elección del arquitecto y del estilo adecuado. También era necesario refinar el sutil desarrollo del programa iconográfico mediante un debate continuo entre el arquitecto-constructor y el cliente. Se trata de un proceso que ha cambiado poco desde los primeros tiempos de la Iglesia, hace dos milenios, y que nos abre una curiosa y fascinante perspectiva sobre personajes como el gran abad Suger de Saint Denis, a principios del siglo XII. Por todo ello, la colocación de la primera piedra de la Sagrada Familia fue un gesto simbólico que no se limitaba a conmemorar su inicio, sino también la lucidez, la paciencia, el aguante y la determinación que habían hecho falta para llevar a buen puerto los preparativos. Fue un acto de fe. En este sentido, el 19 de marzo de 1882 marcaba y celebraba el final de un principio muy largo, pero que al menos tenía clara su meta.

Estos prestigiosos proyectos a gran escala iban siempre acompañados por sutiles negociaciones que asumían la necesidad de satisfacer las exigencias tanto del poder como de la propaganda. Para la Asociación de Devotos de San José, el privilegio de obtener el imprimátur papal de Pío IX (reservado de costumbre a las licencias para imprimir un opúsculo o un libro, como de sobra sabía Bocabella, editor religioso) tuvo un coste: a partir de ese momento, el 50 por

ciento de todos los donativos se los quedaría el Vaticano.

Del Villar se puso enseguida manos a la obra, pero en cuestión de meses surgieron cada vez más fricciones entre el arquitecto y Bocabella, hombre práctico y testarudo que, en su calidad de promotor del templo, encabezaba claramente la junta de obras de la Asociación. Necesitada de un árbitro, de un observador neutral a quien correspondiera la última palabra, la junta podía recurrir a la experiencia y los consejos de Joan Martorell. Los pulsos entre el arquitecto diocesano o municipal y sus rivales, más brillantes que él, son una constante convertida ya en tropo. Lo normal es que sea el primero el que establezca las reglas del juego y le corte las alas al advenedizo, pero la Asociación de Devotos de San José era (y es) de carácter privado, y apenas tiene que sufrir intromisiones por parte de la Administración. Es importante tener este detalle en cuenta al tratar con la Sagrada Familia, obra única en su género, y con la pregunta que inevitablemente se formula: ¿cómo es posible que las autoridades permitieran que se construyese?

Desde el primer momento Martorell convino con Bocabella en que el pedestre Del Villar no iba por buen camino. Según Daniel Giralt-Miracle, una de las grandes autoridades sobre Gaudí, Bocabella estaba en desacuerdo con la excesiva anchura de las columnas de la cripta diseñada por Del Villar, pero sobre todo con la insistencia de este último en utilizar sillares de piedra de Montjuïc — un material caro— en toda la obra, en vez de seguir la costumbre de rellenar los huecos con mampuesto. ¿Acaso empezaba Bocabella a acordarse del rechazo de Del Villar a su sueño de copiar Loreto, negativa que olvidaba la máxima de cortesía que estipula claramente que «el cliente siempre tiene la razón»? ¿O seguía los consejos de Martorell, cuya conclusión fue que la relación entre ambos hombres ya no tenía arreglo? El caso es que despidió de inmediato a Del Villar, quien durante varios días manifestó su enfado en la prensa popular.

A partir de ahí es imposible disipar la confusión que han sembrado los mitos populares. Parece ser que Bocabella le pidió a Martorell que se encargara de las obras, pero que Martorell, sensible tal vez a la presión de sentirse observado por

la prensa y los círculos arquitectónicos barceloneses, llegó a la conclusión de que un árbitro neutral no podía aprovecharse de sus propios consejos, supuestamente imparciales, sin faltar al decoro. En resumidas cuentas, Bocabella tuvo que emprender la búsqueda de un sustituto.

El desenlace, fruto de la impetuosa reacción del librero, ha pasado a formar parte del folclore barcelonés. Bocabella soñó que era rescatado de sus tribulaciones por la visión de un caballero pelirrojo y de ojos azules, un guerrero de armadura reluciente, pero que se aprestaba a entrar en la brega no con una lanza, sino, cabe suponer, con un compás y un transportador. La descripción, al menos en sus detalles faciales, se ajustaba como un guante al aspecto físico de Antoni Gaudí a sus treinta y un años. El elemento mítico tiene su importancia. Según Josep Miquel Sobrer, en su antología *Catalonia. A Self Portrait*, legitimaba automáticamente a Gaudí como ungido y «elegido de Dios». El mito, en consecuencia, si le damos algún crédito, confería a Gaudí una mayor autonomía, y está claro que daba un gran impulso al prestigio de la obra. Esta preciosa historia, sin embargo, esconde una realidad más banal.

Sin ser famoso, Gaudí empezaba a ser conocido. Con Martorell ya había trabajado en Comillas, y a Del Villar, de hecho, le unía una breve colaboración en el santuario de Montserrat. ¿Era perfecto como solución de compromiso? ¿Le contrataron al principio, como da a entender Giralt-Miracle, solo para encarrilar de nuevo las obras siguiendo los planos de Del Villar, como una ofrenda de paz para ambos bandos? ¿O era el relevo ideal, como demostraría el tiempo? En su condición de arquitecto joven y novato, Gaudí no representaba ningún peligro para alguien tan consolidado como Del Villar, cuyo pedigrí le otorgaba una posición central en la generación precedente. Por otra parte, siempre estaría Martorell para vigilar su trabajo y corregir cualquier extravagancia de juventud. Es muy posible que fuera el propio Martorell quien orquestara la presentación a Bocabella de su pelirrojo protegido, mientras el joven visionario permanecía encorvado sobre la mesa de dibujo de su estudio; eso suponiendo que hicieran falta las presentaciones, porque lo más probable es que Bocabella conociera ya a

Gaudí de haberlo visto en Montserrat, el Ateneu, la Asociación Excursionista o cualquier otra sociedad de las que frecuentaba la burguesía catalana. Asimismo, resulta casi inconcebible que en un mundo tan endogámico y propenso a los rumores como el de la arquitectura barcelonesa, Gaudí no estuviera al corriente de las intrigas que rodeaban la Sagrada Familia.

Gaudí acababa de recibir el encargo de una residencia de verano para el fabricante de baldosas Manuel Vicens i Montaner, en el entonces pueblo de Gràcia, limítrofe con Barcelona, donde hizo un glorioso alarde de todo su ingenio y su talento ornamental. Con su sala de fumadores, de un exotismo inspirado en *Las mil y una noches*, sus torres polícromas y su teatral mirador, si algo caracterizaba la casa era su originalidad. A las brillantes baldosas clavellinas distribuidas por el exterior se añadía una verja de hierro forjado hecha a partir del vaciado y la repetición de un motivo de hoja de palmito, la *Chaemerops Humilis* tan admirada por Goethe en su influyente *Metamorfosis de las plantas*, obra en la que se propuso unir una lectura simbólica de la naturaleza con su interpretación científica. Este texto seminal, inspirado por el amor de Goethe a la *Urpflanze* que había visto en el jardín botánico de Padua, desencadenó en las ciencias biológicas una revolución en la que lo más venerado era el dominio de aquella humilde hoja, el auténtico Proteo. Gaudí, heredero arquitectónico de esta visión de la naturaleza divina, celebró a su vez, como Goethe, su amor por los verdes y puntiagudos dedos del palmito, y por su poderosa atracción telúrica. Los románticos alemanes habían quedado sobrecogidos por el dramatismo de Montserrat, pero fue Gaudí quien captó el panteísmo germano y lo puso a los pies de la fe católica.

Mientras tanto, a un nivel más prosaico, Gaudí seguía haciendo las necesarias visitas de obra a la fábrica de Mataró, y también otras visitas a la joven maestra Pepeta Moreu, por quien sentía cada vez más interés y a quien iba a ver cada domingo a Mataró. Pepeta destacaba por su exótico pasado en la ciudad de Orán, uno de los principales puertos argelinos, donde había vivido con su primer esposo, el exaltado aventurero, y militar carlista, Joan Palau. Este último resultó

ser también bígamo, y la abandonó de la noche a la mañana, embarazada de pocos meses; sin embargo, la indómita Pepeta no se dejó vencer por sus tribulaciones, sino que, a falta de dinero, logró costearse el viaje de vuelta a Mataró tocando el piano en un bar. En *El gran amor imposible*, Agustí Soler cuenta el frustrado cortejo de Gaudí a la bella Pepeta, de tendencias socialistas, que no obtuvo la anulación de su matrimonio hasta abril de 1889.

En 1883 Gaudí recibió otro encargo, el de la maravillosa casa El Capricho de Comillas, para Máximo Díaz de Quijano, pariente del marqués. La ejecución del extravagante proyecto fue confiada a su viejo amigo y compañero de estudios Cristóbal Cascante, a modo de ayudante a pie de obra. En septiembre del mismo año, Eusebi Güell compró la finca Can Cuyàs de la Riera, en el actual barrio barcelonés de Pedralbes, y quedó claro que la adquisición generaría nuevos encargos para el arquitecto, el cual había pasado en pocos años de ser un simple ayudante mal pagado, que todo debía hacerlo por sus propios medios, a ser un prometedor arquitecto de moda, al frente de un estudio que daba trabajo a varios ayudantes.

Así pues, la invitación de Bocabella a Gaudí para que continuase la Sagrada Familia se produjo en un momento clave de su vida, en que el arquitecto estaba legitimado para ser quien marcara los tiempos, y podía elegir desde una posición de fuerza. Ciertamente estaba atareado, pero ¿tanto como para no aceptar la propuesta de Bocabella? ¿O bien, teniendo en cuenta su participación en la cooperativa de Mataró, se opondría ideológicamente a la matriz cultural y el aura peculiar que llevaba adherida el templo expiatorio? A menos que el orgullo y la impaciencia le impidieran cargar con los planos de otro arquitecto que, para colmo, eran muy poco estimulantes... Puede que la fama de mesiánico y controlador de Bocabella solo se basara en rumores malintencionados, pero a buen seguro que su colega y mentor Joan Martorell puso a Gaudí al corriente de todo con antelación. El caso es que en noviembre de 1883, debidamente sopesados todos los pros y los contras, Gaudí aceptó la invitación de Bocabella.

Acababa de ser catapultado, de la noche a la mañana, a la primera fila de los

arquitectos, no solo a nivel catalán sino de toda España. Ese año, Gaudí no podía imaginarse la enormidad de su elección, ni que la junta de obras mantendría siempre su respaldo al lentísimo avance de las obras, que le tendrían obsesionado hasta su muerte, cuarenta y tres años más tarde.

Hoy en día la genialidad de Gaudí goza de un reconocimiento casi unánime, aunque a algunos críticos les resulte imposible aceptar su mentalidad religiosa propia de finales del siglo XIX, que tanto hincapié hace en una visión pesimista del mundo obsesionada por el sufrimiento y el pecado. Incluso algunos de sus primeros admiradores, como el gran poeta Joan Maragall, que fue su amigo y defensor, acabaron cansándose de vivir en el mismo espacio mental que Gaudí, que se les hacía asfixiante. Otros críticos (con los que el primero en estar de acuerdo habría sido él mismo) se desesperaban por su carácter impulsivo y a veces dominante. Lo que en cambio nadie le ha reconocido es su inteligencia táctica.

A un hombre de menor talento, heredar el rígido proyecto de Del Villar podría haberlo convertido de arquitecto prometedor en una simple sombra, aplastada por la rutina inmisericorde de tener que seguir al pie de la letra las ideas de otro. Gaudí, coartado casi desde los inicios por el enfoque neogótico del arquitecto diocesano, recurrió a la improvisación, y aumentando la altura de las columnas confirió a la cripta una nobleza de la que hasta entonces había carecido. Su prioridad inicial fue ganarse la confianza de Bocabella y de la junta de obras de la Asociación. Fuera o no voluntaria la rapidez con que acabó la cripta en 1889, lo cierto es que le granjeó la admiración y la confianza de sus clientes, y al mismo tiempo le hizo ganar tiempo. Con su tamaño, propio de una iglesia de cierto empaque, la cripta ya podía usarse como iglesia parroquial y acoger las misas especiales que planeaba la Asociación. Una vez satisfechas las necesidades inmediatas de esta última, Gaudí podía replantear todo el proyecto.

Su siguiente decisión contraviene casi cualquier lógica. En vez de hacer lo que vemos casi siempre que pasamos al lado de una obra, es decir, empezar la

construcción por los cimientos, cambió las normas por algún motivo. La mayoría de los arquitectos habrían repartido a los obreros por el solar, para que se pudiera coronar la estructura y protegerla lo antes posible de los elementos. En cambio Gaudí decidió centrar todas sus energías en una sola fachada. Y aun así, pese a este drástico recorte, en vida solo llegó a ver terminada una parte pequeña del conjunto.

Bajo su dirección, la Sagrada Familia siempre seguiría siendo un laboratorio arquitectónico, además de una unión de pensamientos, y una hermandad religiosa.

En una mezcla, típica de él, entre lo cotidiano y lo profético, Gaudí hizo el comentario de que Dios, que era en última instancia su cliente, no aparentaba tener ninguna prisa. Esta observación, que podría parecer anodina, revela sin embargo más que ninguna otra el relativismo de la relación entre la visión católica y el tiempo.

Gaudí pensaba a largo plazo, en el viaje hacia la eternidad.

Los siguientes treinta años los pasó simultaneando su trabajo en la Sagrada Familia con otros proyectos seculares, como algunas casas elegidas para la *gent de bé*, un parque, un convento, un palacio episcopal, otro palacio para Güell, una colonia modelo y una cripta, en un proceso de mutua fertilización. Cada nuevo proyecto suscitaba nuevos problemas, y exigía por tanto soluciones novedosas, muchas de ellas sorprendentes por su originalidad. Lo que tenían todas en común era la atención obsesiva de Gaudí al detalle. Su ambición, su fe en sí mismo, eran siempre asombrosas, incluso al crear algo tan rutinario y cotidiano como el tirador de una puerta, una verja o una bisagra. Todos los estilos anteriores de la arquitectura tenían sus problemas y debilidades, del mismo modo que cualquier tentativa de crear algo perfecto era defectuosa por naturaleza. El estilo favorito de Gaudí era el gótico, que en el caso de la Sagrada Familia heredó de Del Villar en una forma más artificiosa e indirecta, la del neogótico.

Gaudí sostenía que el gótico, a pesar de su esplendor, era un estilo inherentemente tullido. Los arbotantes eran como las muletas de un inválido,

tentativas hermosas, pero fallidas, de ocultar la incapacidad del edificio de elevarse sin ayuda a los cielos. El espectacular impulso hacia las alturas de la piedra, material pesado por naturaleza, era una ilusión que Gaudí se esforzó mucho por descubrir y, después, por ocultar con elegancia.

Durante la última década de su vida, todos los demás proyectos que habían distraído su atención de la Sagrada Familia estaban concluidos o fueron rechazados en aras de lo que acabó reconociendo como su *magnum opus*.

El primer lugar de la Sagrada Familia donde Gaudí pudo dejar su huella quedó a su disposición cuando las obras llegaron por fin al nivel que los historiadores de la arquitectura denominan cabecera, esto es, la zona que en el extremo occidental de las iglesias alberga el ábside, donde se ubica tradicionalmente el altar, perfectamente enmarcado por un deambulatorio. En uno de los lados de esta cabecera situó la capilla del Rosario, con un arco de entrada neogótico. Los capiteles que rematan las columnas merecen que los contemplemos con atención.

A la izquierda, un trabajador catalán vestido a la manera tradicional, al que le delatan sus *espardenyes*, es tentado con una bolsa de oro corruptor. El dramatismo aumenta en el lado derecho, donde un demonio con la boca abierta, distorsionado como la famosa calavera anamórfica del cuadro de Holbein *Los embajadores*, pone un objeto redondo en la mano de un obrero arrodillado. Si examinamos de cerca la escultura, vemos que la superficie de la bola está cubierta por una serie de protuberancias que, una vez se rellenan con un compuesto químico, el fulminato de mercurio, funcionan como detonantes de lo que es una mortífera bomba Orsini. Es como si se hubiera producido una fusión entre dos mundos: por un lado, las misericordias, carnavalescas y propensas al libertinaje, que se esconden bajo los asientos de los coros góticos, y el surrealismo de las gárgolas; por el otro, el reportaje de actualidad. La elección de este tema para un templo cristiano era francamente insólita, pero también intrínseca a la voluntad expiatoria del templo en construcción.

En septiembre de 1893, el general Martínez Campos, capitán general de Cataluña, sobrevivió milagrosamente a un atentado en la Gran Vía de Barcelona,

donde el anarquista Paulí Pallàs arrojó dos bombas Orsini a su caballo y su carruaje. El «martirio» de Pallàs, ejecutado brutalmente a garrote vil dos semanas más tarde, inspiró una serie de atentados similares en nombre de la causa anarquista. El mes siguiente, en plena representación del *Guillermo Tell* de Rossini en el teatro del Liceu, Santiago Salvador arrojó dos bombas Orsini desde el gallinero hacia los palcos donde estaba sentada la *gent de bé*, los barceloneses a la moda; murieron veintidós personas y otras treinta y cinco resultaron heridas. Inmediatamente se aplicó la ley marcial, seguida por una represión brutal y por la censura de la prensa anarquista.

En este mortal juego del gato y el ratón entre las autoridades y los anarquistas se recurría al repertorio completo de la guerra sucia, ya fuera forzando confesiones bajo tortura, usando agentes provocadores o cometiendo actos indiscriminados de terrorismo.

En opinión de Bocabella, lo que necesitaban los inocentes atrapados en medio de este tira y afloja, como el obrero representado por Gaudí en la puerta del Rosario, era un firme liderazgo católico. Las abandonadas clases bajas eran de otro parecer: se sentían marginadas por el inamovible *statu quo* del «turnismo», el sistema político por el que los dos grandes partidos se turnaban cínicamente en el poder para repartirse el botín. Para muchos, también, la Iglesia católica no solo no ofrecía soluciones reales para sus miserias, sino que formaba parte del problema mismo. Lo que exigían cada vez más los desafectos era una reforma radical y revolucionaria que pusiera la sociedad patas arriba. Desde una mirada actual no es de extrañar que el hartazgo causado por los simples parches y los tristes paliativos que mantenían al *establishment* firmemente anclado en su sitio contagiara una actitud milenarista al debate político.

Al tiempo que acababa de poner los primeros cimientos de la Sagrada Familia, Gaudí trabajó en el Palau Güell, situado a pocos metros de las famosas Ramblas de Barcelona. La ubicación, justo a las puertas de un hervidero de vicios como era el Raval, el infame Barrio Chino, frente por frente de un burdel y del osado Edén Concert, era insólita para un palacete burgués, por mucho que estuviera

pensado como una especie de faro moral y de ejemplo para el lumpen. A pesar de que su coste fue astronómico, los Güell se cansaron rápidamente de él.

De mayor importancia, al menos en lo que se refiere a su relación simbiótica con la Sagrada Familia, fue el pabellón de entrada que diseñó en Les Corts, también en este caso para Güell. Con esta obra Gaudí empezaba a tantear el camino hacia el concepto de edificio como narración. Para este proyecto de pequeñas dimensiones se le pidió una garita para el vigilante y unos establos, a ambos lados de una verja de entrada. El ingenio de Gaudí fue puesto a prueba. Usando materiales tan humildes, y propios de unas caballerizas, como el adobe y el yeso, incorporó detallismo ornamental aplicando al yeso húmedo un molde que dejaba formas semicirculares. Otra aportación aún más original fue la minuciosa inserción en la argamasa húmeda de pequeños trozos de baldosas de colores. Así, bajo una luz determinada, las sombras y los reflejos infundían vida al pabellón.



La puerta del dragón de los pabellones de la finca Güell en Pedralbes.

© Patrick Landmann / Getty Images.

El punto máximo de teatralidad, la verdadera exhibición arquitectónica, la protagoniza sin embargo la gran verja de hierro en forma de dragón, cuyas fauces abiertas amenazan al visitante.

Durante su colaboración con Güell, Gaudí se inspiró en su creciente amistad con Jacint Verdaguer, el gran poeta y sacerdote catalán que con su poema épico *L'Atlàntida*, publicado en 1877, obtuvo el prestigioso título de *Mestre en Gai Saber*.

En las pujantes estrofas de Verdaguer, el joven Colón, que ha naufragado, se inspira en la leyenda de Hércules para seguir viajando hacia el descubrimiento de América. En realidad la epopeya era un homenaje apenas encubierto al nuevo Hércules, Eusebi Güell, quien había comprendido que los nuevos trabajos eran la industria y el comercio con las colonias, con los que él y el resto de los industriales pilotaban la economía catalana hacia cotas cada vez más altas. Gaudí se centró en una única escena. Enroscado en la gigantesca verja de los Güell, el dragón Ladón custodia las manzanas doradas del mítico Jardín de las Hespérides. Se trata de un tema que alcanzó gran popularidad durante el siglo XIX, con el movimiento romántico europeo, y muy especialmente entre los pintores prerrafaelitas, que se centraban en las flores de naranjo y en las seductoras Ninfas de Occidente que bailaban en la noche áurea. La interpretación de Gaudí mantiene este pintoresquismo, pero es al mismo tiempo de una originalidad absoluta, basada en la tensión estética que se crea al yuxtaponer la mitología antigua con la emoción y el atractivo inmediatos de una atracción de feria. Este uso de imágenes dramáticas para el entretenimiento y la instrucción es Gaudí en estado puro.

El encargo de Güell puso de manifiesto algo más, y fue la cada vez más estrecha relación de Gaudí con la Iglesia católica, y con un grupo de eclesiásticos muy influyentes que hacían las veces de clientes, amigos y protectores. En este sentido fue importante el nexo que aportó Verdaguer como capellán privado del marqués de Comillas. En 1887 se le encargó a Gaudí la construcción del palacio del obispo Grau en Astorga. Grau, originario del Baix Camp, había sabido mezclar su pasión por la arqueología sagrada con el dinamismo de su ministerio. En 1888 llegó otro encargo, esta vez del padre Enric d'Ossó: terminar el convento de las teresianas en Barcelona, que Gaudí convirtió en un bello ejercicio sobre la fuerza hipnótica del uso repetido de su *leitmotiv*, el arco catenario. La progresión rítmica del espacio en los pasillos, de un blanco luminoso, expresa a la perfección la intensa espiritualidad de la gran mística santa Teresa de Jesús. Austero y minimalista, constituye un espacio perfecto para la serenidad y la contemplación.

Un año después, en 1889, el marqués de Comillas tentó a Gaudí con uno de sus escasos viajes fuera de Cataluña; el propósito era valorar la posibilidad de construir una misión franciscana en Tánger. El proyecto no salió de la mesa de dibujo, pero le dio a Gaudí la oportunidad de imaginar la construcción de un racimo de torres (casi un pastel de bodas) que dibuja una silueta llena de dramatismo. Todos estos encargos religiosos encontrarían su eco en la Sagrada Familia, y servirían de laboratorios para la incesante búsqueda de una forma más alta.

El 24 de abril de 1892 todo cambiaría en la Sagrada Familia con la muerte de Bocabella. La presidencia de la junta pasó de inmediato a manos de su yerno, Manuel de Dalmaes i de Riba, quien falleció al cabo de unos meses, como le ocurrió también, pero en semanas, a su sucesora, Francesca Bocabella. Gaudí aún podía contar con el apoyo moral y la amistad del padre Manyanet, pero la junta se vio obligada a modificar sus mecanismos. En 1895 la presidencia era ya un cargo institucional, que heredaba el obispo de Barcelona. La inclusión de la Sagrada Familia entre las responsabilidades de este último conllevó en muchos

aspectos una mayor seguridad y garantía de continuidad.

En 1894, la calma de este confortable círculo de contactos se rompió bruscamente por el impacto de saber que el marqués de Comillas había echado de su casa al famoso Verdaguer. Corrieron los rumores más extravagantes sobre la generosidad desmedida del poeta al repartir limosna, su inoportuno consejo a la marquesa de que se retirara a un convento, o cosas aún peores, como su supuesta dedicación a los exorcismos y la demonología. Verdaguer estaba indignado: «Amigos de toda la vida y parientes queridos, se vendían traidoramente por menos de treinta dineros». El obispo de Vic, Josep Morgades, tomó las riendas y suspendió enseguida a Verdaguer *a divinis*. Desolado, el poeta describía así su patética caída desde las alturas de su celebrado magisterio en *Gai Saber*: «Me he encerrado en un círculo de hierro y voy dando vueltas y vueltas sin salirme de lo mismo». Era, en pleno resurgir del catolicismo en Cataluña, toda una lección de mesura, humildad forzosa y poderío de la Iglesia.

Ese mismo año, quién sabe si por compasión hacia su amigo, el ayuno de Gaudí durante la Cuaresma convirtió su rostro en una enjuta máscara, decían algunos que «celestial», y lo aproximó peligrosamente a las puertas de la muerte. Señalemos, como detalle significativo, que a pesar de la intervención de su padre, y del doctor Santaló, Gaudí solo interrumpió el ayuno al tomar cartas en el asunto el obispo Torras i Bages. En el viaje de Gaudí hacia una fe más honda, 1894 es el año clave, el momento en que empezó a despegar el mito de su ascetismo y su identificación con san Francisco, santo patrón del medio ambiente.

A pesar de todas estas distracciones, siguió concentrado en la Sagrada Familia. En 1892, los más de cincuenta trabajadores que componían su equipo, a las órdenes de un número también creciente de ayudantes del maestro, se embarcaron en la cimentación de la fachada orientada hacia el norte, la del Nacimiento. La decisión se tomó a la vez por voluntad y por estrategia. Más tarde Gaudí comentó: «Si hubiera empezado construyendo esta fachada, la gente se habría echado atrás. En contraste con la del Nacimiento, decorada,

ornamentada, turgente, la de la Muerte es dura, pelada, como hecha de huesos». Tenía razón. Casi un siglo después, en 1987, cuando Josep Maria Subirachs, escultor de gran renombre, pero claramente laico, se puso al frente de la fachada de la Pasión, despertó enormes polémicas, y recibió críticas encarnizadas y un oprobio que recuerda a cuando el padre dominico Couturier se cebaba en la banalidad del *kitsch* católico.



Fachada del Nacimiento.

© Raul Touzon / National Geographic / Getty Images.

Es aquí, delante de la fachada del Nacimiento de Gaudí, donde convendría detenerse y abrir mucho los ojos. Aquí es donde experimentaremos el alfa y el omega de la imaginación del arquitecto, y todo su alcance cósmico. Aunque no

llegara a verla concluida, sigue siendo su obra más ambiciosa.

Por encima de nuestras cabezas se alzan triunfales hacia el cielo las cuatro torres alveoladas, en una ascensión vertiginosa, mientras el arco de triunfo central, en contraste absoluto con ellas, parece desplomarse hacia nosotros, generando una curiosa e incómoda sensación de dislocación. Es lo sublime de Burke, que interpreta todo su dramático registro, entre el sobrecogimiento y el terror. En el diseño, como es típico en Gaudí, confluye un sinfín de precedentes arquitectónicos. Acude a nuestra mente la tradición de las portadas esculpidas del románico catalán, a menudo polícromas, como sus interiores; también los grandes y coloridos artefactos de fe que son los retablos mayores góticos, y aunque suelen considerarse muy por debajo en la jerarquía estética, los belenes, tan populares en Cataluña, que aquí se citan a una escala colosal. En el pensamiento de Gaudí debieron estar presentes también los misterios y los conjuntos escultóricos de los pasos a los que se infunde vida durante la Semana Santa, al pasearlos por las calles. Otra de sus inspiraciones fueron las encantadoras y pequeñas hornacinas de las callejuelas del Barrio Gótico, cubiertas con cristales, y los oratorios de los caminos, adornados con exvotos. Naturalmente, podía recurrir asimismo a los innumerables modelos religiosos de yeso creados para el consumo masivo, y las medallas, placas e imágenes de estaño repujado que colgaban detrás de todas las puertas.

A su manera, tan característica, Gaudí tomaba estas ideas, se replanteaba el conjunto y empleaba técnicas inéditas y revolucionarias. También repensaba, reformaba, derribaba y reconstruía partes a su juicio mejorables, lo cual debía de poner a prueba la paciencia de la junta. Su escrupulosa atención a los detalles, y la agónica lentitud con que avanzaban las obras, seguramente también reflejaría el hecho de que los fondos de los que disponía procedían de suscripciones y de donativos, lo cual frenaba la contratación de una enorme cuadrilla de trabajadores que pudiera acelerar las obras.

La idea inicial de la fachada del Nacimiento era sencilla y tradicional, con un registro bajo de tres arcos decorados que representaban la Esperanza, la Caridad

y la Fe. La mayor amplitud temática que discurre de izquierda a derecha narra con asombroso realismo los principales episodios relativos al nacimiento de Jesús. Abundan las imágenes, todas distintas, y los detalles que llaman enseguida la atención, apiñados y pegados a la superficie como percebes en un acantilado. Al principio, el efecto de extravagancia barroca y de *horror vacui* gótico puede confundir, pero una vez que se acostumbra la vista, lo primero en lo que nos fijamos es en la búsqueda de verosimilitud por parte del arquitecto.

Para el concepto de Gaudí era primordial la legibilidad, ya que su principal ambición era crear una Biblia de piedra. Su insistencia en el realismo estaba pensada hasta cierto punto como literal, con muy poco margen para la imaginación. Gaudí hacía hincapié en la primacía de la creación divina mediante una fiel *imitatio Dei* de la divina artesanía del Señor, insistiendo siempre que era posible en una mimesis perfecta.

Desde el punto de vista de la historia del arte, y de la evolución de la escultura, conviene recordar que en 1876 el desnudo a tamaño natural de Rodin del soldado Auguste Neyt, titulado *La edad de bronce*, escandalizó a los críticos, que adujeron que era un molde de yeso, directamente copiado de la realidad. Entre Rodin y Gaudí existen relaciones indudables, ya que los escultores Emili Fontbona y Ramon Bonet i Savé trabajaron para ambos, pero lo más importante, lo que hay que tener siempre en cuenta al contemplar la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, es que al fondo de todo se asoma la *La puerta del Infierno* de Rodin.

Actualmente hay quien considera a Gaudí como un tradicionalista y un conservador; otros en cambio se fijan en lo que tuvo de líder visionario de la vanguardia arquitectónica. Básicamente, todos tienen razón. Gaudí era un catálogo de contradicciones. No le dolían prendas en copiar fielmente la naturaleza con moldes de yeso, como hemos visto en el motivo reiterado del palmito en la Casa Vicens, pero para él los ornamentos nunca eran simples adiciones decorativas, sino que tenían que decir algo; además, debían ser fieles a su situación geográfica, generando una clara sensación de identidad catalana. A

través del reconocimiento y la familiaridad, había que potenciar un sentimiento de pertenencia que volviera más contemporáneas y reales las historias del Nuevo Testamento. Gaudí esperaba que la decoración pudiera transportar las historias bíblicas al suelo patrio, para que sirvieran como ejemplos morales de cara a los pobres que, en Barcelona, necesitaban desesperadamente a alguien que los orientase. Era un ejemplo perfecto de paternalismo católico. Gran parte de las nuevas clases bajas urbanas habían abandonado masivamente el campo por la ciudad en los primeros tiempos de la industrialización. Con la llegada de la plaga de la filoxera, que en 1879 arrasó los viñedos catalanes, el río de inmigrantes se convirtió en riada. Para que la naturaleza fuera de algún consuelo, era preciso transformarla en un recuerdo residual fácil de encontrar en aquel nostálgico edén de piedra, donde ocas y gallinas esculpidas picotean perpetuamente el suelo.

El primer arco de la izquierda contiene un buen ejemplo del concepto gaudiniano. En él se nos presenta, a una escala humana perfecta, la conmovedora escena de la Huida a Egipto. La Virgen María, con un velo que cubre su modestia, monta en un burro con su bebé en brazos, junto al fiel José. Lo que ignora el espectador inocente es que no se trata de un burro cualquiera. Gaudí envió a su equipo a buscar por las calles de la zona un modelo adecuado (no demasiado bien alimentado) capaz de transmitir la ilusión de una bestia de carga que hubiera viajado casi doscientos kilómetros por el desierto. Al final lo encontraron en el burro de un ropavejero que recogía ropa por el barrio. Lo que ocurrió después es de lo más inusitado. En un momento de su adolescencia, Gaudí había escrito el siguiente comentario en un libro: «Es una locura intentar representar un objeto ficticio». Más tarde, con la ventaja de la madurez, se hizo esta reflexión: «Creo, como Da Vinci, que en cuanto el ser humano se olvida de mirar la naturaleza, empieza la decadencia». Al ver el burro, decidió presentarlo tal como era. Lo levantó con un arnés y procedió a intentar hacer un molde de toda su figura. Como el asno se resistía dando coces, lo durmieron con cloroformo y, una vez concluido el trabajo, lo soltaron y lo devolvieron a su dueño. La escultura resultante está a medio camino entre la taxidermia y la copia

del natural. Para las gallinas y las ocas se empleó la misma técnica, y antes de ser inmortalizadas en piedra se procedió a untarlas en grasa y sedarlas rápidamente.

Igual que hace un empresario teatral o un dramaturgo, Gaudí buscaba a los personajes más idóneos para una perfecta puesta en escena. Gutiérrez, un orondo cabrero que es posible que infectara sin querer de brucelosis al arquitecto al darle leche en mal estado, sirvió de modelo para el prefecto romano Poncio Pilato. Josep, un triste alcohólico que no tardaría en morir por el *delirium tremens*, daba el tipo de Judas, falso y agobiado por la culpa. Y a un gigante de seis dedos que estaba en un bar del barrio de Sant Martí, un auténtico monstruo de la naturaleza, lo convencieron de que sería un modelo perfecto. Es quien interpreta el papel del centurión romano a cuyos pies se retuercen, masacrados, los bebés inocentes, mientras una madre desesperada intenta detener su malévolos brazo. Esta horrible ilusión se vuelve aún más chocante al saber que los pequeños inocentes fueron moldeados a partir de criaturas mortinatas, aportadas por un amigo médico de Gaudí. Las imágenes resultantes sobrecogen tanto como una máscara mortuoria, aunque por alguna razón resultan todavía más reales, y nos afectan más.

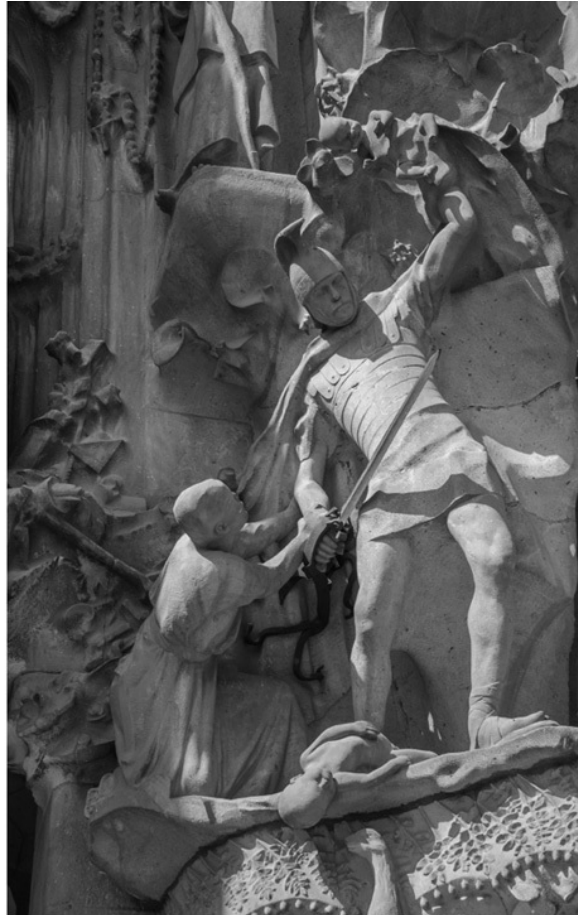


Fachada del Nacimiento. Portal de la Esperanza. Huida a Egipto.

© Godong / Universal Images Group / Getty Images.

Hubo un experimento que se pasó de la raya, y podría haber desembocado en tragedia. Ricard Opisso, uno de los ayudantes de Gaudí, se prestó a que le hicieran un molde de cuerpo entero, y se desmayó. No por ello albergó rencor alguno a Gaudí, sino que fue quien convenció a los anarquistas en 1936, durante los primeros y explosivos días de la Guerra Civil, de que no profanasen su tumba. Con su amor empírico a la experimentación, que no parecía tener límites, es muy posible que Gaudí diera la imagen de un excéntrico, pero todos sus ayudantes le guardaban una férrea lealtad, y le siguieron hasta el final. Muchos se dejaron inmortalizar como alguna de las figuras bíblicas que se pasean por el escenario de la fachada del Nacimiento. Eran los personajes principales, el

equipo de trabajadores de Gaudí, la industriosa familia extensa católica, como seiscientos años antes en Santa Maria del Mar.



Fachada del Nacimiento. Matanza de los inocentes.

© Laura Apostoli / Getty Images. p. 125 © ACI / Peter Jensen / Alamy.

Las mismas técnicas de representación podían aplicarse, obviamente, a los detalles de fondo y a la flora. De las columnas helicoidales que flanquean el arco central brotan palmeras, las cuales a su vez sirven de apoyo para caracoles gigantes, coronados por ángeles trompetistas. En el espacio de debajo del arco, reservado de costumbre a las arquivoltas, Gaudí imita al cosmos y convierte la

pieira en lava fundida, mientras los signos del zodiaco pugnan por escapar del fértil caos y encuentran su forma simbólica definitiva. A simple vista nos recuerda el *non finito* de ciertas esculturas de Miguel Ángel, pero a una escala mucho mayor.



Fachada del Nacimiento. Representación del cosmos.

Acercarse desprevenido a la fachada del Nacimiento es encontrarse con una especie de selva de imágenes que pugna por hallar una *Gestalt* dotada de significado, a medio camino entre las *Metamorfosis* de Ovidio y el Segundo Advenimiento prometido: un edificio que parece fijado en un estado fluido, que empieza a ser pero que al mismo tiempo se derrite lentamente.

Más tarde, en una parodia de los mandamientos bíblicos, Dalí escribió en su

lista de «las cinco perfidias principales» que «quienes no han tocado las estructuras óseas y la carne viva de su delirante ornamentación son unos traidores». La palabra «traidores» es un perfecto ejemplo de la ampulosa retórica del Dalí más teatral, pero su perspicacia es, como siempre, soberana. La arquitectura de Gaudí transitó siempre por el delicado filo entre la seducción, el agradar a las masas y la devoción religiosa. Precisamente por eso es hoy tan popular.

El grupo de escultores de Gaudí lo encabezaba Llorenç Matamala, que colaboraba con él desde el primer día. «Venga y trabaje en el templo, señor Llorenç, y tendrá trabajo de por vida.» Matamala era el encargado de transformar y hacer crecer las fantasías de Gaudí, que en muchos casos empezaban por ser puestas a prueba en miniatura, a una escala más manejable. Las flores y la vegetación eran casi tan mecánicas como la elaboración del fondo de *millefleurs* de un tapiz medieval. También eran relativamente simples otros detalles como los moluscos, las anémonas y los erizos de mar que habían cautivado a Gaudí en su juventud. El arco central estaba dividido por dos columnas cuyo peso, y el del abrupto saliente, descansaba en sendas tortugas, una de ellas terrestre y la otra marina, animales que simbolizan la armonía universal y la longevidad, y que en la mitología oriental se representan muchas veces sustentando el mundo. En lo más alto, mirando desde el centro, un magnífico ciprés coronaba el pináculo central. Gaudí insistió en buscar el árbol perfecto, aunque no llegó a verlo en su sitio.

Su obsesión era crear una ilusión de realidad, pero no todo era siempre lo que parecía. Criado a base de una dieta de espléndidos retablos mayores (esas abrumadoras superficies cubiertas de pan de oro que funcionan como máquinas de fe), Gaudí ya pensaba en problemas de escala. Algunos retablos, como el de Pedro Dancart en la catedral de Sevilla, una obra maestra del siglo XVI que tardó ochenta años en ser concluida, alcanzaban la altura de una casa de cinco plantas. En el interior de sus enormes estructuras a menudo había espacio para

dependencias y vestuarios destinados a los canónigos de la catedral. Lo que observaron los tallistas medievales que trabajaban en esos retablos fue que cuanto más arriba estaban las figuras, más había que aumentar su tamaño para que el espectador tuviera alguna posibilidad de reconocer la escena. La técnica empleada por Gaudí, la de usar moldes de personas reales, solo podía funcionar bien a la altura de los ojos, y justo por encima. El cálculo que suponía incrementar la escala era relativamente fácil, en función de la altura a la que debiera colocarse el objeto, pero Gaudí elaboró una técnica completamente nueva que ya se insinuaba en el demonio anamórfico que tienta al obrero de la puerta de la capilla del Rosario. Para que se pudieran leer correctamente las figuras de la parte superior no bastaba con incrementar su escala, sino que había que distorsionarlas y alargarlas. Hacía falta un método infalible de compensación que corrigiera la escultura teniendo en cuenta la perspectiva más baja del espectador.

Antes de la aparición del diseño asistido por ordenador, los cálculos que hacían falta para conseguirlo eran complejos o, en el mejor de los casos, azarosos. Gaudí ideó, en colaboración con su equipo, un sistema que se valía de la fotografía para calcular la distorsión correcta. Lo primero era construir un molde del objeto, o una copia fiel. En el caso de la figura humana, el fracaso del experimento con Opisso descartaba la confección directa de moldes, así que una vez terminada la escultura en yeso a tamaño natural de un santo o de un ángel, se la fijaba mediante una fotografía, que a continuación se inclinaba en el ángulo correspondiente a la altura a la que se colocaría en la fachada, y luego se fotografiaba por segunda vez, de frente y con mucho cuidado. La imagen resultante permitía conocer el grado necesario de distorsión para que la escultura final se viera con las proporciones perfectas. Para que el espectador de abajo viera la figura bien proporcionada era necesario alargar las piernas y la cabeza y sacar el abdomen como si fuera elástico. Era un método muy problemático, ya que el modelo original tenía que pasar por muchos filtros visuales: del natural al yeso, de la primera foto a la segunda, voluntariamente distorsionada, y, por último, a la nueva realidad plástica. Con algo de suerte la escala de la imagen se ajustaría también perfectamente al conjunto decorativo de la fachada. En eso consistía el concepto, minucioso, costoso y laborioso, sobre todo si pensamos que en realidad solo era el principio: a partir de la fotografía, Matamala y su equipo empezaban a crear una escultura en yeso con la esperanza de que su distorsión fuera «perfecta». Luego la aupaban veinte o treinta metros hasta su posición definitiva, en espera de la valoración de Gaudí. Si este daba el visto bueno, bajaban la figura, cincelaban en piedra una copia fidedigna y la subían

para colocarla en su lugar.

El interés de Gaudí por la figura humana nunca se quedó en la mera superficie. Al igual que Thomas Eakins, el pintor de Filadelfia que dedicó varios años al estudio de la anatomía, Gaudí necesitaba entender cómo se sustentaba el cuerpo. La figura humana era, a su juicio, la mejor obra de Dios, que incluso a un arquitecto del montón podía enseñarle cosas importantes sobre la estructura y la edificación. Gaudí consiguió un esqueleto y cambió sus articulaciones para que pudiera adoptar varias posturas, en función de los gestos que hubiera que imprimirle. Alrededor de este esqueleto articulado, o de un modelo vivo, distribuía espejos hexagonalmente para que la figura pudiera ser vista en su completitud y desde cualquier perspectiva, como en una atracción de feria. Podía darse el caso de que uno de sus ayudantes interpretara el papel de Cristo en la cruz, y, retorcido de dolor, fuera observado cuidadosamente desde todos los ángulos posibles. Para Gaudí la atención al detalle formaba parte de su sinceridad y devoción para con Dios, incluso cuando ese detalle ni siquiera era visible para el espectador. También podría ser que estas imágenes de sufrimiento le sirvieran para meditar, como una especie de ayuda psicológica que lo aproximara más a ellas, como se hacía en el siglo XVII con los Cristos yacentes de Gregorio Fernández.



Modelo de un esqueleto rodeado de espejos. Trabajo en proceso.

© ACI.

Toda esta diversidad de técnicas y de especialidades requirió distribuir en varios ámbitos la intervención arquitectónica de Gaudí en la Sagrada Familia.

En el solar había construido una casa mosén Gil Parés, el cura de la parroquia. El piso de arriba albergaba estudios fotográficos, un gran estudio de dibujo, el despacho secreto de Gaudí, repleto de modelos y dibujos, que además contaba con una cama para descansar durante el día, y, por último, una gran sala para las maquetas y los modelos, cuya escala podía llegar a ser de 1:10. En otra zona estaban los talleres de escultura y varios almacenes para el material de construcción.

Gaudí siempre trabajaba en dos escalas muy diferenciadas, que iban desde lo microscópico hasta lo cósmico, y desde el detalle de apariencia más trivial hasta la proyección completa de su gigantesca iglesia. Los detalles de la fachada del Nacimiento requerían una atención muy especial, sobre todo la iconografía, de gran complejidad. De esta fachada había modelos que orientaban al equipo de trabajo, aunque a simple vista, para el no iniciado, pareciera caótica. Los esfuerzos de Gaudí se concentraban casi en exclusiva en la fachada del Nacimiento, pero esta no dejaba de ser una pequeña parte del conjunto, por eso el arquitecto dibujaba simultáneamente planos de todo el templo y creaba maquetas detalladas que más tarde servirían para terminarlo. Las obras, mientras tanto, seguían a buen ritmo. Las de la fachada del Nacimiento empezaron en 1892, dos años después de que se concluyera la del ábside. En 1899 ya estaba concluida la puerta del Rosario, con su representación de la bomba Orsini. No se sabe con certeza en qué momento comprendió Gaudí que no vería terminada la Sagrada Familia. En previsión de que así fuera, sin embargo, quiso dejar un modelo detallado que a sus sucesores les sirviera como pauta.

En 1902, casi veinte años después de heredar el proyecto, Gaudí terminó su primera y muy evocadora representación del aspecto que quería que tuviese la Sagrada Familia. Durante los siguientes veinticuatro años la revisaría y replantearía muchas veces, pero sin modificar sus líneas generales. Este dibujo a carboncillo, en blanco y negro, lleno de borrones, hace pensar en castillos de arena que recortan en el cielo una silueta llena de misterio. El onírico paisaje en *sfumato* encaja a la perfección en la estética simbolista de la época.

Una de las razones de que la Sagrada Familia avanzara tan despacio era sin duda la propia metodología de Gaudí, de una exigencia a veces obsesiva. No obstante, también había otras distracciones.

Durante su dedicación al templo siguió recibiendo nuevos encargos. En 1900 ganó su primera y única medalla de oro por la Casa Calvet, un edificio de viviendas entre medianeras, de estilo neobarroco, que se levantaba sobre el almacén textil de los Calvet, en el *Eixample* de Barcelona. El exterior de la Casa

Calvet, relativamente sobrio en comparación con otras obras posteriores, está adornado con cuernos de la abundancia, guirnaldas de flores y las setas que tanto le había gustado buscar al difunto señor Calvet. Fiel a esta temática gastronómica, el almacén textil acoge hoy un excelente restaurante donde se sirve una refinada cocina catalana.

En 1898, el mismo año en que dibujaba los planos de la Casa Calvet, Gaudí empezó a trabajar en el utópico proyecto de Eusebi Güell para una fábrica textil, una escuela y varias viviendas obreras en la Colonia Güell, a veinte kilómetros al oeste de Barcelona, en Santa Coloma de Cervelló, a orillas del Llobregat. Del grueso del proyecto se hizo cargo su ayudante Francesc Berenguer, pero Gaudí se reservó la iglesia.

En la Sagrada Familia había heredado la cripta de Francisco de Paula del Villar como cimiento sobre el que iniciar la construcción. En la Colonia Güell en cambio podía empezar desde cero, sobre un terreno virgen. El proyecto de la iglesia, también inacabada, arroja una luz excepcional sobre cómo podría haber sido la Sagrada Familia si Gaudí hubiera recibido el encargo antes de que Del Villar estableciera la orientación y la planta general, y propusiera como estilo el neogótico.

Lo que vemos es tan solo la cripta, pero se trata de una obra maestra absoluta, y del logro más alto del autor, un proyecto que, como tantos otros, aportó ideas sobre el rumbo que iría tomando la construcción de la Sagrada Familia. En tanto que cripta, incumple cualquier expectativa. Es un espacio ligero y celestial, un formidable poema sinfónico hecho de líneas sinuosas de ladrillo que juegan con la vista, lleno de rimas y de melodías, ajeno a cualquier regla. En términos arquitectónicos, supone el pasaporte de Gaudí al selecto panteón de los elegidos. Pasar una hora en la Cripta Güell, con sus vidrieras en forma de mariposa que se abren a los cálidos olores del pinar, es realmente una experiencia mágica.

El equipo de Gaudí montó en el bosque una especie de laboratorio donde perfeccionó a lo largo de diez años una compleja maqueta de catenarias, a partir de un sistema de cordeles colgantes. Cada cordel tenía atada una bolsita llena de

perdigones, cuyo peso se correspondía de manera exacta con un cálculo preciso de las tensiones. Esta maqueta de Gaudí, de casi cuatro metros de altura, era a todos los efectos un ordenador analógico que delataba su conocimiento de los astrolabios árabes, perfeccionados más de mil años antes en la España musulmana. Como método para calcular la inclinación necesaria de las columnas para compensar la fuerza de la gravedad, su utilidad fue prodigiosa. Hay que verla para creerla, y también, sin duda alguna, para comprenderla. Sin embargo, en Gaudí despertaba los ecos más profundos, ya que al basarse en la teoría de la gravedad, parecía indicar que en realidad la maqueta estaba diseñada — fascinante idea— en colaboración con el propio Creador. Una vez terminado el modelo, se le hizo una fotografía y se invirtió la imagen: ya podían levantarse los arcos hacia el cielo.

A las acuciantes investigaciones en Santa Coloma de Cervelló, y a la atención que no dejaba nunca de exigir la Sagrada Familia, añadió Güell otra carga al pedirle a Gaudí la planificación de toda una finca, el futuro Park Güell, en las afueras de Barcelona. Desde Palma de Mallorca, al mismo tiempo, el obispo Campins solicitó su consejo sobre el replanteamiento general de la seo gótica de la ciudad, que consistía en dismantelar el coro, con lo cual se obtenía un espacio diáfano, y en aplicar algunas otras ideas de diseño. En 1904 Gaudí ya supervisaba cinco proyectos importantes. Fue entonces cuando el señor Batlló le encargó una reforma completa de su edificio del passeig de Gràcia.

La iridiscente fachada de la Casa Batlló es otro de los grandes logros de Gaudí. En colaboración con Josep Maria Jujol, el más talentoso de sus ayudantes, convirtió un anodino bloque de viviendas en un alud multicolor de azulejos, balcones en forma de calavera y un tejado cuya silueta representa un dragón, con tejas en lugar de escamas. Esta figura, atravesada por una cruz cristiana, es una alusión al mito de san Jorge y el dragón, patrono de Cataluña, y un ejemplo deliciosamente lúdico de propaganda nacionalista.



Casa Batlló (1904-1906).

© ACI / Stefano Politi Markovina / Alamy.

Difícilmente se hallará una sola línea recta en la espaciosa planta noble de la Casa Batlló, cuyas yeserías, maderas y baldosas no permiten que se detenga ni un momento la vista: de la salita de la chimenea, en forma de útero, pasamos al salón, donde parece que un gigante haya convertido el techo en un remolino. A pesar de toda esta parafernalia, la Casa Batlló es una vivienda de un espíritu práctico maravilloso, para una familia que ardía en deseos de exhibir su osadía y

su modernidad. Transcurrido más de un siglo, no ha perdido su aspecto revolucionario.

Del domicilio de los Batlló pasamos sin solución de continuidad a otro encargo de dimensiones muy superiores, el de la Casa Milà, situado a tres manzanas, sin abandonar el passeig de Gràcia. Conocido como la Pedrera (la cantera), este chaflán que edificó Gaudí para el dandi Milà y su acaudalada esposa Rosa ha sido incluido por la Unesco, con todo merecimiento, en su lista del Patrimonio de la Humanidad. Poco a poco, a lo largo de tres años (entre 1906 y 1909), fue adquiriendo su forma definitiva detrás de unos andamios que vedaban a los transeúntes su visión. Una vez al descubierto, confirmó a Gaudí como la figura más revolucionaria, agitadora, innovadora y estrafalaria de toda la península Ibérica, por no decir del mundo entero. Los caricaturistas se cebaron a placer en su aspecto de caverna, y convirtieron la lujosa gruta ora en antro de serpientes y demás reptiles, ora en un atracadero para dirigibles, o bien representaban a sus pies a Richard Wagner, con la gorra calada, carcomido de una envidia digna del *Ocaso de los dioses* ante el escarpado edificio. Los balcones de hierro forjado, hechos a mano por Jujol, parecían algas adheridas a una roca marina.



Casa Milà, conocida como la Pedrera (1906-1909).

© Marka / UIG / Getty Images.

Si el uso que hizo Gaudí de trozos de baldosas para la técnica del *trencadís* se adelantó a la invención del cubismo, las osadas soldaduras de Jujol prefiguraron la escultura de Picasso, Antony Caro y David Smith.

Una vez más, la vigorosa imaginación de Gaudí pagaba su triunfo con una incomprensión total. Tras la fachada, o unido a ella, mejor dicho, palpitaba el concepto de una peregrinación espiritual a través de las siete plantas y el diáfano desván del edificio, hasta salir a la azotea, donde, acompañado por unas chimeneas que parecen espectros mutilados, el peregrino podía contemplar la ciudad del pecado. La Pedrera era un gigantesco rosario de piedra que aún hoy oculta cuidadosamente sus misterios, excepto a las miradas más atentas.

El esplendor de la Pedrera situó a Gaudí en la ambigua posición de haberse convertido en el arquitecto más en boga y más solicitado del momento. Si hubiera decidido sacar provecho a su fama, podría haber construido decenas de edificios para la élite burguesa de Barcelona, en los que se plasmara su ininterrumpido y fascinante diálogo con las formas naturales. Afortunadamente para la Sagrada Familia, la Pedrera fue la última obra civil de Gaudí. La paciencia de Pere Milà tenía un límite. Sus últimas reservas de buena voluntad se consumieron en un pulso cotidiano con el ayuntamiento para eximir a la Pedrera de las estrictas ordenanzas a las que estaba sujeto el desarrollo del *Eixample*, y de las consiguientes multas. Gaudí abandonó las obras, jurando no volver. La escultura de la Virgen rodeada de ángeles prevista en la azotea no llegó a ocupar su sitio. Muchos críticos lo ven como algo positivo. Para Gaudí, por el contrario, una Pedrera sin Virgen era una Pedrera que había perdido todo su significado y patetismo, y sobre todo su capacidad de redención.

Desde la Casa Milà hasta la Sagrada Familia se llegaba fácilmente a pie. Entre finales del verano de 1909 y su muerte prematura en 1926, Gaudí se concentró exclusivamente en su templo expiatorio. Por fin su refinada religiosidad, alimentada con lecturas cotidianas de la Biblia y *L'année liturgique* de Dom Guéranger, y fortalecida por la confesión diaria, podía centrarse sin ninguna distracción en lo que veía ya como su *magnum opus*.

En 1905, al menos en apariencia, la vida de Gaudí parecería más acomodada, ya que fue el año en que se trasladó a la casa modelo diseñada por su ayudante Berenguer en el exclusivo Park Güell. Pero la gran preocupación del arquitecto y de su anciano padre, Francesc, que se mudó con él, era cuidar de Rosita Egea, la hija de su difunta hermana, que calmaba su alcoholismo crónico a base de vino barato y jarabe para la tos. Este calvario compartido hizo de Gaudí un enemigo pertinaz de cualquier sustancia psicoactiva, ya fuera el café, el té, el alcohol y el tabaco. La idea de que las cúpulas en forma de *Amanita muscaria* (una seta alucinógena) de la vivienda del portero del Park Güell es una admisión en clave de la afición secreta de Gaudí a los alucinógenos es lisa y llanamente absurda.

Una mirada atenta descubre que las manchas blancas con las que se delata el mortal agárico son tazas de café al revés.

Por desgracia, el padre de Gaudí murió al año de instalarse en el Park Güell, a la proecta edad de noventa y tres años. Los únicos habitantes de aquel retiro pasaron a ser Gaudí y Rosita, aparte de las monjas que venían a diario a limpiar la casa y a hacer compañía a la sobrina del maestro mientras este bajaba a la ciudad para rumiar durante todo el día sus complejos planos para la Sagrada Familia, en los cuales sus modelistas trabajaban duro para otorgarles una forma tridimensional que sirviera de guía en la construcción.

Una visita a la Casa Museo de Gaudí permite apreciar el creciente ascetismo con el que vivía el arquitecto. El dormitorio parece la celda de un sacerdote. El régimen alimenticio e higiénico de la familia, inspirado en las ideas del doctor Kneipp, uno de los fundadores del movimiento de la naturopatía, se basaba en el aire puro, la hidroterapia y algo de ensalada y frutos secos. El único vino que Gaudí se llevaba a la boca era el de misa.

Su paternalismo, depurado por los experimentos de juventud en la cooperativa de Mataró, y por la posterior construcción del refugio católico para los obreros de la planta textil de Güell en Santa Coloma de Cervelló, halló su expresión final en la comunidad que había empezado a crear en la Sagrada Familia. Se aconsejaba encarecidamente a los obreros no almorzar en los bares de la zona, al tiempo que se les asignaban parcelas en las que pudieran ejercitar sus conocimientos agrícolas mediante el cultivo de tomates y hortalizas que después se llevaban a casa, para sus familias. Si un trabajador llegaba a la edad de la jubilación, se le encomendaban dentro de lo posible tareas menos arduas, como repartir agua, hacer recados o cualquier otra labor que pudiera cumplir sin demasiado esfuerzo. Teniendo en cuenta que por aquel entonces el estado del bienestar era un ideal aún muy lejano, este sistema debió de ayudar a muchas familias a subsistir.

La Sagrada Familia empezaba a integrarse lentamente en la vida cotidiana barcelonesa, pero aún tendría que superar unos cuantos obstáculos en el camino

hacia su aceptación. En 1903, el ayuntamiento invitó al joven urbanista francés Léon Jaussely a que repensara el plan de ensanche de Cerdà, que a las autoridades ya les parecía obsoleto. Gaudí presionó a Jaussely para que reformulase la red viaria alrededor de la Sagrada Familia, recortando las esquinas de las manzanas adyacentes para crear una forma de estrella que potenciaría el impacto de la silueta del templo tal como él la imaginaba. Las propuestas de Gaudí, demasiado caras, y quizá innovadoras, no llegaron a ser incorporadas al plan definitivo de Jaussely, presentado en 1907. El mismo año, el cardenal Casañas, obispo de Barcelona, propuso que la cripta fuera designada oficialmente como iglesia parroquial y puesta bajo su jurisdicción, pero al final el cambio fue frenado diplomáticamente y la Sagrada Familia conservó su plena autonomía.

En la prensa, Gaudí había gozado del apoyo del poeta Joan Maragall, otro *Mestre en Gai Saber*, para quien la Sagrada Familia era una parte fundamental de la identidad de la metrópolis en crecimiento. A pesar de que el poeta no sintonizaba siempre con la filosofía del arquitecto, hizo un llamamiento a que se hicieran donativos y a que la gente se implicase en la construcción de la gloriosa iglesia.

Mientras tanto, las obras avanzaban como siempre, a paso de caracol. En 1909, siguiendo el concepto global de fundación de una comunidad católica, se planeó una escuela parroquial en la esquina sudeste del solar. En el patio, que se pensaba proteger del sol con unas pantallas, los alumnos aprenderían a cuidar y mantener a la sombra las macetas (una por cada niño) que les darían para fomentar el sentido de la responsabilidad y el deseo de velar por la naturaleza. El edificio principal, solución elegante (y también de una sencillez portentosa) a la escasez del presupuesto, fue descrito más tarde por Le Corbusier como uno de los mejores de todo el siglo xx. Su escala y su humildad lo sitúan en las antípodas de la Sagrada Familia. A falta de ornamentación, el elemento dramático lo suple el tejado ondulado que cubre el espacio en forma de elegantes

olas de ladrillos. Desde entonces ha sido imitado muchas veces, sobre todo por Santiago Calatrava, en las bodegas Ysios de Laguardia (La Rioja) y en la escultura móvil que preside el estanque frente al Museo Meadows, el maravilloso «Prado de las Praderas» de Dallas (Texas). Hay que decir que esta mítica escuela, que muchos visitantes pasan por alto, se ha reconstruido dos veces, una a consecuencia del vandalismo y otra de un incendio. Como tantos espacios creados por Gaudí (los desvanes de las casas Batlló y Milà, por ejemplo, o el pasillo del convento de las teresianas), la genialidad radica en lo sobrio, austero y económico de su belleza.

Nada ilustra mejor la sincera cercanía de Gaudí con sus trabajadores, ni su ambición de formar una comunidad, que su apoyo a las escuelas de la Sagrada Familia.

Todo lo que tiene de amenazadora la fachada del Nacimiento lo tienen de accesible y humano las escuelas, que probablemente fueran la única razón de que el complejo religioso de la Sagrada Familia saliera casi indemne de los estragos y tumultos que estaban a punto de asolar la ciudad.

Desde el lanzamiento de la bomba Orsini a los palcos del Liceu, en 1893, Barcelona era una bomba de relojería. La abyecta pobreza que seguía presente en la ciudad, junto con todos los males sociales vinculados a ella, generaban el caldo de cultivo perfecto para el aumento de las actividades anarquistas. En junio de 1896 se cruzó el Rubicón cuando estalló una bomba durante la procesión del Corpus. La reacción del gobierno fue rápida y brutal, con el arresto y la inmediata ejecución de cinco anarquistas. En una rápida escalada represiva, se encarceló y torturó en el castillo de Montjuïc a más de cuatrocientos sospechosos de tener simpatías anarquistas o republicanas. Como respuesta, el 8 de agosto de 1897, el anarquista italiano Michele Angiolillo viajó al balneario de Santa Águeda de Mondragón, en el norte de España, y asesinó al primer ministro Cánovas del Castillo. La guerra de 1898 contra Estados Unidos exacerbó más aún los problemas de los pobres, llenando las calles de heridos de guerra. Durante los primeros años del nuevo siglo Barcelona asistió a un drástico

aumento de la agitación fabril, seguido por nuevas campañas represoras. La Ley de Jurisdicciones de 1906 legitimó en determinadas circunstancias la instauración de la ley marcial. Por si el cóctel aún no fuera bastante explosivo, se anunciaron levadas en Barcelona de cara a un despliegue inmediato en Marruecos.

A mediados de julio de 1909 salían a diario barcos de soldados a Marruecos, y las tropas bajaban hacia el puerto entre un pasillo de llorosas «viudas». La respuesta de Madrid a los contratiempos de la participación española en el reparto colonial de África fue reclutar a cuarenta mil soldados más. Los bandidos rifeños tenían en jaque las instalaciones portuarias españolas de Melilla y Tánger, además de poner en peligro algo más importante: los intereses españoles en las minas de Beni-bu-Ifrur, gestionadas por un consorcio del que formaban parte el conde de Romanones, Güell y el marqués de Comillas. El 24 de julio (en vísperas del aniversario de los motines anticlericales que, en el contexto de la primera guerra carlista, habían profanado el monasterio de Poblet, la obsesión juvenil de Gaudí) *El Poble Català* hizo este profético anuncio: «Se han cerrado las válvulas y el vapor se enrarece; quién sabe si explotará». Las noticias sobre las primeras derrotas en Marruecos, y sobre las atroces condiciones en que se luchaba, hicieron correr los más disparatados rumores.

El lunes 26 de julio, Barcelona se despertó con una huelga general. La confusa respuesta de las autoridades, con la negativa del gobernador de Barcelona, Ossorio, a imponer la ley marcial, atizó el fuego. Rápidamente tomó cartas en el asunto el capitán general, Santiago, pero era demasiado tarde. En cuestión de horas la desobediencia civil dio paso a varias oleadas de salvajes algaradas anticlericales. El lunes por la noche fue incendiado el Patronato Obrero de San José, de los maristas. Los barrios obreros de Barcelona se convirtieron de la noche a la mañana en campos de batalla, con barricadas improvisadas para frenar las cargas de caballería que recordaban escenas de las revoluciones de 1848, y de la francesa de 1789. Desde las alturas del Park Güell, con la ciudad a sus pies, Gaudí veía las columnas de humo.

El martes, en el Barranco del Lobo del monte Gurugú, que domina los llanos

de la costa de Melilla, el general Pintos perdió a casi doscientos reclutas en una emboscada de los rifeños.

Barcelona se sumió en la anarquía más absoluta. Los bienes eclesiásticos eran el blanco de una orgía de venganza. Al concluir la semana, cuando las autoridades recuperaron el control, se tenía constancia de más de cuarenta establecimientos religiosos y doce iglesias incendiados, con tumbas profanadas y exhibición de cadáveres de monjas por las calles, como una versión diabólica del baile de los demonios de Berga, la terrorífica *Patum*. A pesar de estas escenas de violencia, solo murieron tres curas.

La reacción de Gaudí iba desde el horror y la repulsa hasta algunos rescoldos de compasión por el obrero medio. Es sabido que en cierta ocasión reconvino al padre Brasó por su falta de liderazgo en momentos en que el pueblo necesitaba ayuda. Justamente por ello se estaba construyendo la Sagrada Familia. También hay que decir, en honor a Gaudí, que a pesar de que en el apogeo de los motines se celebró un comité de huelga en la Sagrada Familia, el templo quedó intacto. Aun así, el recuerdo de la Semana Trágica quedó incrustado en la psique de un mundo dividido como era Barcelona.

No obstante, la Semana Trágica tuvo para Gaudí repercusiones de orden más inmediato, ya que fue en respuesta a las matanzas revolucionarias por lo que Pere Milà se negó a cumplir la petición del arquitecto de rematar la Pedrera con una Virgen de cuatro metros de altura en el punto culminante, como si vigilara las calles. Gaudí se fue más convencido que nunca de que solo la Sagrada Familia era capaz de poner fin a aquella locura, y propiciar tarde o temprano un desenlace positivo.

El 15 de noviembre, el obispo Laguarda inauguraba oficialmente las escuelas de la Sagrada Familia, lo cual no impidió que los siguientes tres años fueran los más difíciles de toda la vida de Gaudí. Las secuelas emocionales de la Semana Trágica, y la negativa de Milà a prestarse a sus deseos, empezaban a hacerse notar. En mayo de 1910, un ataque de brucelosis, con cambios repentinos de humor y episodios de fiebre muy alta, obligó a Gaudí a salir de Barcelona y

recuperarse en Vic. El verano siguiente, tras una recaída, fue acompañado por el doctor Santaló a Puigcerdà, en los Pirineos, donde, sintiéndose cada vez más debilitado, solicitó la presencia de un notario para hacer testamento. En enero de 1912 falleció Rosita, que estaba al cuidado de las monjas.

Educado en la filosofía de que el sufrimiento era un requisito imprescindible para la futura salvación, Gaudí no se dejó vencer. En Vic tuvo sobradas ocasiones para conversar sobre las virtudes purificadoras del dolor con su amigo Torras i Bages; el obispo hacía poco que había escrito su pastoral *La Glòria del Martiri*, así que entendía muy bien al arquitecto. Ambos coincidían en que la belleza y la armonía siempre tenían un precio, y que a fin de cuentas lo que daba sentido a la vida era la muerte. Con el fallecimiento, en pocos años, de algunas de sus almas gemelas, como Francesc Berenguer, los obispos Campins y Torras i Bages y Eusebi Güell, Gaudí empezó a sentirse cada vez más solo. Exclusivamente centrado en la Sagrada Familia, sin nadie con quien compartir la soledad de sus veladas, sufrió cambios muy notables en su aspecto físico, que lo asemejaban cada vez más a un ermitaño, despeinado, con las piernas vendadas para protegerse del frío y sin el menor rastro de la vanidad juvenil.

En muchos aspectos también fueron sus años más gloriosos, en los que el sufrimiento dio origen a una extraña catarsis, y en los que Gaudí refinó con celo sus ideas. El archivo de la Sagrada Familia conserva una serie poco consultada de *Álbumes* publicados por la Asociación Espiritual de Devotos de San José, que constituyen un documento de valor incalculable para el estudio de la obra del maestro.

En el último capítulo analizaré la continuación de la Sagrada Familia tras la muerte de Gaudí. Resulta interesante que los arquitectos que tomaron el relevo hayan recibido muchas críticas por no seguir los diseños originales de aquel. Es evidente que ninguno de los críticos ha estudiado estos *Álbumes*.

El primero, publicado en 1915, está lleno de detalles fascinantes. En ocasión de la primera misa, celebrada en 1885, la concha usada para el agua bendita aparece descrita como un regalo de las Filipinas, tributo a las ambiciones

imperiales de la Iglesia catalana. Motivos de conchas los hay por toda la fachada del Nacimiento. Es casi seguro, incluso, que los campanarios (que a muchos catalanes les recuerdan las torres humanas que levantan los *castellers* en las festividades) se inspiraran en unos moluscos muy comunes, los cerítidos, que arriban a todas las playas con el oleaje. En 1915 el *Álbum* ya ensalzaba la amplitud decorativa de la fachada, con la promesa de que el espectador encontraría «los animales y flores de la Navidad y del Nilo». El ciprés gigante, símbolo de muerte y de resurrección, era alabado por su «incorruptibilidad», ya que «en su tronco está velado [...] el Sagrado Corazón de Jesús». Gaudí, lector sin duda del *Álbum*, era elogiado por crear un edificio que era «un poema místico en piedra», reflejo «del alma del conjunto de España».

En 1915 Gaudí ya había establecido el límite de altura del templo: ciento sesenta metros, un poco menos que Montjuïc, como gesto de cortesía y reconocimiento de la preeminencia de Dios, el Creador. El 30 de diciembre de 1914, la junta llevaba gastada «la enorme suma de 3.200.000 pesetas» en las obras. «El egotismo de este siglo nuestro —proclamaba el *Álbum*— ha sido derrotado por la Caridad y la Fe, y por la devoción a la Sagrada Familia», y una vez más hacía hincapié en el valor principal del fundador: «la Providencia solo quiere ser construida con limosnas».

El *Álbum* de 1917 entra en más detalles, centrándose en la importancia histórica de la Sagrada Familia, cuya escala es comparada, mediante el cotejo de sendos dibujos, con las de San Pedro y Santa María la Mayor, de Roma, y San Marcos de Venecia. En las últimas páginas se yuxtapone la planta de la Sagrada Familia a las de las catedrales españolas de Ávila, Segovia, Huesca y Pamplona, cuando en realidad se aproximaba más, en cuanto a su disposición, a las de Burgos y León, inspiradas en el gótico francés. La que más se le parece por sus dimensiones, sin embargo, es la gigantesca catedral de Sevilla, cuyo cabildo fundador declaró en 1401: «Hagamos una iglesia tan hermosa y tan grandiosa que los que la vieren labrada nos tengan por locos». Ningún tributo a la Sagrada Familia podía ser tan adecuado como esta augusta comparación.

Yuxtapuesta a las de Salamanca y Toledo, la Sagrada Familia resiste la comparación, y no es mucho lo que la separa de las imperiales dimensiones de la de Granada.

Señalemos, como dato importante, que la Sagrada Familia era considerablemente mayor que la propia catedral de Barcelona. Por lo que se refiere a la arquitectura religiosa de otros países, no salía mal parada de su comparación con Chartres, Reims, París y Colonia. Lo que pone de manifiesto el *Álbum* es algo que cualquier historiador de la arquitectura sabe: los grandes arquitectos se caracterizan por una enorme competitividad.

Hay un detalle que aún espera una solución diplomática, y es la inclusión del detallado dibujo de Gaudí de dos capillas al otro lado de la calle Mallorca, unidas al cuerpo principal del templo por una gigantesca escalinata que sobrevuela la calle. Estas dos capillas, con funciones respectivas de baptisterio y fragua, indican la fe de Gaudí en los poderes purificadores del fuego y del agua. Actualmente, en el espacio que ocuparían hay un bloque de pisos que, si acaba por cumplirse el sueño de Gaudí, deberá ser demolido.

En 1922, al publicarse el tercer *Álbum*, el dinero gastado en el proyecto alcanzaba los tres millones y medio de pesetas. A pesar de haber cumplido ya los setenta años, Gaudí aún era descrito como «notable y joven». Notable lo era, sin duda, pero joven ya no. Con todo, en septiembre de 1924 conservaba el vigor suficiente para plantar cara a la policía tras la celebración de una misa en honor de los mártires catalanes de 1714. Como se negaba a hablarles en otro idioma que no fuera el catalán, se lo llevaron al calabozo. «Aquello me produjo el efecto de un pequeño infierno. Los policías, hablando en castellano y delgados; lo que llama la gente unos “pobres diablos” (el propio populacho los designa así). Los jefes, con un sueldo más alto, lucen una barriga crecida y aspecto de beber demasiado. Son Lucifer. Son los diablos y Lucifer que manda sobre ellos.»

A principios de los años veinte, con la aparición del nuevo estilo *noucentista*, la arquitectura de Gaudí empezó a no ser vista con muy buenos ojos, y es lícito presuponer que los donantes empezaban a cansarse de la caridad, mientras que a

la junta se le podría excusar cierta falta de paciencia en vista de la sempiterna lentitud con que seguían avanzando las obras. Se dice incluso que Gaudí salía a pedir limosnas por las calles, lo cual, sea cierto o no, da fe de su obstinada persistencia y de su inamovible convicción de que a la larga triunfaría la paciencia.

Teniendo en cuenta que su padre, Francesc, había alcanzado la provecta edad de noventa y tres años, era razonable suponer que a Gaudí le quedaban muchos años por delante. Al margen de cuáles fueran las expectativas del propio interesado, lo cierto es que preparó un archivo exhaustivo de plantas, dibujos, elevaciones y modelos detallados, para que los colaboradores que heredasen la obra en el futuro tuvieran algo en que basarse. De hecho, una de las razones de que se centrara casi exclusivamente en la fachada del Nacimiento era el deseo de establecer un referente de calidad y detalle para sus sucesores.

Con el paso de los años Gaudí se interesó cada vez más por la música, lo cual no es extraño en alguien tan interesado a su vez por la armonía trascendental de las esferas. Siempre le había parecido fascinante el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, al que nos referimos en el primer capítulo de este libro. Aves de un blanco luminoso iluminarían el ciprés con su presencia, y por las torres subirían letras entonando el hosanna. El diseño de las propias torres estaba pensado para que las aberturas murmurasen con el viento, y para que unas campanas tubulares de diseño especial llamaran a los fieles a la oración. En enero de 1925 quedó terminada la primera de las cuatro torres, dedicada a san Bernabé. «*Fa goig!* (“gozo”)», exclamaba a menudo Gaudí, con la esperanza de que su obra aportara placer a la vez que instrucción a los espíritus curiosos.

Precisamente «*fa goig*» fueron las últimas palabras que dijo a sus trabajadores el 7 de junio de 1926, al ir a confesarse a Sant Felip Neri. Unos minutos después lo atropellaba un tranvía. Al final, después de mucha confusión, mosén Gil Parés y uno de sus ayudantes, Sugranyes, lo encontraron de madrugada en la sala pública del hospital, quebrantado y semiinconsciente. Tres días después, el 10 de

junio de 1926, a las cinco de la tarde, moría Antoni Gaudí. Se encargó a Joan Matamala la máscara mortuoria, conmovedor homenaje a un genio en reposo.

Dos días más tarde, el 12 de junio, Gaudí protagonizó lo más parecido a un funeral de Estado que se hubiera visto en Cataluña. Gracias a una dispensa papal, recibió sepultura en la capilla de la Virgen del Carmelo de la cripta de la Sagrada Familia, cuya construcción había dirigido cuarenta y dos años antes. Era el emotivo cierre de un círculo, un momento de alfa y omega, un principio y un final al mismo tiempo.

Con la muerte prematura de Gaudí, la Sagrada Familia podría haber recibido el golpe de gracia. Parecía un proyecto interminable, y el espíritu que lo guiaba, su gran inspirador e impulsor, su infatigable fuente de energía y optimismo, incluso en los peores tiempos, ya no podía alumbrar su camino. Una vez leídos los discursos fúnebres, y proclamado el genio de Gaudí, fue necesario enfrentarse con la realidad pura y dura. De vez en cuando la Sagrada Familia había topado con dificultades económicas, pero siempre se había salvado en el último momento gracias a los donativos que garantizaban la llegada de los materiales y los operarios. ¿Cómo saber, a día de hoy, si esos gestos, aparte de manifestar una devoción apasionada al templo en sí, no tenían mucho de premio a la pertinacia de Gaudí, y de reconocimiento de su genialidad?

Sería un error no recordar y aceptar un hecho incómodo: que Gaudí y el modernismo estaban pasando de moda a pasos agigantados. La minuciosidad decorativa, así como la obsesión por el exceso ornamental, se habían convertido en algo trasnochado, un recordatorio deprimente de los oscuros tiempos del siglo XIX. Aun así, seguía habiendo personas dispuestas a nadar a contracorriente y a ensalzar, contra los cantos de sirena de la moda, la excepcionalidad de la visión y del estilo de Gaudí. Las multitudes presentes en el funeral manifestaron efusivamente la emoción que despertaba en ellas una aportación tan única como la del arquitecto, figura básica para la formación de la identidad catalana como canto a la sagrada trinidad del oficio, la creatividad y el catolicismo. Ahora bien, el peligro de reconocer a Gaudí como la apoteosis del genio catalán residía en que sin él las cosas no podían seguir siendo iguales. Muerto Gaudí, ¿quién podía tomar el relevo?

Quizá sea demasiado fácil jugar al juego del «¿y si...?». El largo otoño de 1926, primero después de la muerte de Gaudí, daba tiempo de sobra para la reflexión; tiempo no solo de evaluar la herencia del maestro y su originalidad, sino también de averiguar si la Sagrada Familia podía seguir adelante sin su peculiar carisma, su torrencial entrega y la fidelidad de su equipo. La muerte de Gaudí brindaba una oportunidad muy lícita de hacer balance y replantearse desde cero un edificio que no había dejado de consumir fondos mientras progresaba con exasperante lentitud. No sería la primera vez que un organismo administrativo como la junta de obras de la Asociación aprovechara un hecho fortuito para imprimir un cambio radical de dirección, o hasta para cerrar el grifo. ¿Sería una ocasión inmejorable para que el obispado de Barcelona se sirviera de la confusión para imponer su voluntad a la asociación privada? ¿Seguía incólume la sintonía entre esta última y la Sagrada Familia y la orientación general de la política vaticana, o acaso la catastrófica Gran Guerra había comportado un cambio radical de prioridades? Y, por último, ¿se implicaría de forma más activa el Vaticano en el proyecto?

En todas estas cuestiones había que pensar, pero lo más urgente eran otras consideraciones de índole más práctica, empezando por si Gaudí había dejado bastantes plantas, documentos, planos y maquetas para facilitar las cosas a un posible sucesor dispuesto a proseguir las obras. Gaudí siempre había encontrado soluciones en el propio devenir arquitectónico, siguiendo un proceso de creación-reacción que se extendía a todos los aspectos del proceso proyectivo: los materiales, la mecánica, la estática, la ingeniería... Como cabeza de un equipo, se había granjeado el respeto, la fidelidad y el afecto de sus hombres. La profundidad de sus investigaciones religiosas y espirituales era tanto más excepcional cuanto que no se trataba de ningún sacerdote o teólogo, sino de un arquitecto con dedicación completa a su profesión. Huelga decir que era casi imposible encontrar las mismas cualidades entre sus colegas del mundo de la arquitectura catalana. La sensibilidad estética de Gaudí era única, como mágica e insólita era su capacidad de incorporar lo cotidiano y aparentemente feo a sus

obras, logrando que se fusionara con los cánones de la belleza al uso para crear algo del todo nuevo. Era un don que solo compartía con Josep Maria Jujol, quien, tras colaborar con el maestro en el Park Güell, seguía ya su propio camino, sobre todo en Tarragona. Si tanto Jujol como el arquitecto y teórico Joan Rubió i Bellver tenían sus propios estudios, y no se les podía convencer de que se reincorporasen a las obras, ¿quién poseía la enjundia necesaria para ocupar el sitio de Gaudí?

Hasta su muerte, en febrero de 1914, Francesc Berenguer, el *braç dret* de Gaudí, fue el principal responsable del estudio cuando se ausentaba el maestro por razones de salud o para atender las obras de la catedral de Palma de Mallorca. La muerte de Berenguer fue una pérdida trágica, pero en el estudio de Gaudí había muchos otros arquitectos de talento. El menos conocido de los ayudantes que colaboraron con él, pero podría decirse que el más importante, era Domènec Sugrañes i Gras. Las fotos que lo muestran en su edad madura, con imponente mostacho y semblante alicaído, dan la idea de un *burgès* serio y de toda confianza. Su relación con Gaudí venía de muy antiguo. Uno de los exámenes más importantes que aprobó fue el ser de Reus, la ciudad natal de Gaudí, y pertenecer a la misma clase social de artesanos y comerciantes que este último, ya que sus padres eran los dueños de la confitería El Globo. (Entre los pocos caprichos que se permitía el maestro estaban los dulces.) Dicen que Gaudí ya intuyó su talento de delineante al verlo dibujar de niño en la confitería. En 1894, Sugrañes, veintiséis años más joven que él, siguió sus pasos e ingresó en la Universidad de Barcelona. En 1896 Gaudí le brindó su protección, con solo dieciocho años, y le hizo el primer encargo de su vida. Es posible que Sugrañes se acercara más que ningún otro miembro de su equipo a la idea que se formaba Gaudí del arquitecto ideal.

Aunque tozudo y discutidor, Gaudí tenía un don especial para sacar lo mejor de sus colaboradores y darles espacio para crear. En eso no fue una excepción Sugrañes; entre sus encargos privados se encuentran edificios tan emblemáticos como la espectacular plaza de toros Monumental (1915), que da un giro personal

al neomudéjar gaudiniano (y que sigue pendiente de que se le otorgue un nuevo uso, ya que la oferta que hizo en 2014 el emir de Qatar de convertirla en mezquita no llegó a prosperar). Sugrañes, como Berenguer, entró a trabajar para Gaudí años antes de sacarse el título oficial de arquitecto. Gaudí sentía un sano desdén por la vía de acceso académico a la profesión; le parecía (con algo de razón, qué duda cabe) que su taller era una experiencia mucho más valiosa que cualquier vetusta sala de dibujo, o que escuchar durante horas a un profesor mediocre.

Sugrañes trabajó con el maestro en la Torre Bellesguard —donde hizo variaciones sobre el *trencadís*, tan distintivo de Gaudí— y en cuatro obras maestras: la Casa Batlló, el Park Güell, la Colonia Güell y la Pedrera. Es posible que Gaudí viera en Domènec Sugrañes al hombre en quien podría haberse convertido si su vida amorosa hubiera tomado otros derroteros, ya que, a diferencia del maestro, Sugrañes sí se casó: su esposa era Xaviera de Franc, una mujer más liberada que la mayoría, que había estudiado arte en la Acadèmia Borrell. Con el paso de los años, el respeto y la confianza que se profesaban los dos hombres no dejó de crecer, hasta el punto de que Sugrañes ocupó el vacío dejado por Berenguer, convirtiéndose en el nuevo *braç dret* de Gaudí y, finalmente, en uno de sus albaceas. Tanto intimaron con los años, que los domingos Sugrañes se llevaba a su hijo Ramon a pasear con el maestro por la orilla del mar, donde le escuchaban reflexionar sobre el pasado clásico del Mediterráneo y sobre las especiales características de su luz, perfectas, a su juicio, para una comprensión real de los volúmenes.

Si la junta tenía la intención de continuar las obras, el candidato más claro era Sugrañes, cuyo profundo conocimiento de los planos de la Sagrada Familia hacía esperar pocos sobresaltos en la transición. También había, sin embargo, razones para la cautela. Gaudí no había tenido ningún inconveniente en que Sugrañes aceptara encargos privados. En 1924, su proyecto para el Mas del Llevat, una casa de campo cerca de Reus, indicaba una clara aproximación al clasicismo *noucentista*, cada vez más de moda. Los esgrafiados que flanqueaban la entrada

permitían adivinar un interior de calma clásica: armonía, simetría y regreso a la línea recta. De un lenguaje similar era la elegante Casa Loperena, construida en 1924 en la localidad costera de Salou, seguida en 1925 por otro proyecto más radical, la Casa Solimar, un edificio de viviendas revolucionario cuya austeridad parecía mirar hacia el norte de Europa, con precedentes que iban desde Berlage hasta la Bauhaus. ¿Cumplía Sugrañes con el requisito de humildad requerido para someterse a los planos de Gaudí y a un estilo que posiblemente tardaría muy poco en pasar de moda?

Más aún, ¿estaba Sugrañes a la altura del reto que planteaba la Sagrada Familia? Gaudí había recalcado muchas veces que las formas complejas y la geometría oculta de la naturaleza contenían en clave la presencia divina. Su respuesta a esa naturaleza era en cierto modo un cruce entre la del reverendo Gilbert White, el gran «clérigo naturalista» del siglo XVIII, y la de un sofisticado científico en busca de los secretos de la creación. ¿Sería capaz Sugrañes de descifrar y leer ese código por sus propios medios?

Justo al principio de su carrera, en 1878, Gaudí escribió un texto muy revelador sobre la arquitectura religiosa, titulado *La construcción del templo*. Pese al carácter único de una trayectoria que pasó por el neogótico, el eclecticismo, el neomudéjar y el modernismo hasta desembocar en un estilo novedoso, personal y revolucionario, sin comparación posible, estas observaciones de 1878 siguen sonando sinceras. «El templo —escribía— debe inspirar el sentimiento de la Divinidad, con sus infinitas cualidades y atributos.»

Al no disponer de entrevistas o conversaciones por escrito entre Gaudí y Sugrañes, debemos limitarnos a presuponer que el maestro y su ayudante lo revisaron todo minuciosamente, hasta el último detalle. Sí nos consta, en cambio, gracias al cuarto *Álbum*, publicado en 1929, que los planos y los modelos para la Sagrada Familia fueron reelaborados y refinados sin cesar. Al inocente espectador que, acostumbrado a los volúmenes cúbicos y genéricos de casi cualquier otro edificio, vea la obra de Gaudí por primera vez debemos

perdonarle que ante esta superficie surrealista concluya que era un maestro del capricho y la improvisación permanente, lo cual no podría estar más lejos de la verdad.

Como todas las ediciones anteriores, el cuarto *Álbum* compara la Sagrada Familia con otras catedrales, que en este caso son las de Santa Isabel de Marburgo, del más clásico gótico inicial, edificada por la Orden de los Caballeros Teutones, y Nuestra Señora de Estrasburgo, la construcción más alta de toda la Edad Media, definida por Goethe como un «árbol de Dios de gran elevación y amplitud». No se podría describir mejor el efecto al que aspiraba Gaudí en la Sagrada Familia.

Encontramos también descripciones de los capiteles del elegante triforio que inunda la nave de luz, otra demostración de la capacidad de Gaudí de crear un diseño completamente nuevo a partir de la mezcla entre la sencillez visigótica y una excéntrica columna helicoidal.

El bosque de columnas que se suceden a lo largo de la nave como los chopos en las carreteras francesas, y que circunnavegan el altar, estaban dedicadas a las sedes episcopales de la España peninsular. (Hay quien ha citado el eucalipto como inspiración de este bosque de piedra.) Al entrar por la fachada de la Gloria, las primeras dos columnas que se encontraban eran la de Santiago de Compostela y la de Toledo, mayor centro de peregrinación europeo y catedral primada de España, respectivamente. El diseño de la Sagrada Familia se muestra deferente con ambas, a la vez que manifiesta la intención de Gaudí de rivalizar con ellas y dar a Cataluña un nuevo centro espiritual, como un Montserrat contemporáneo. Las siguientes columnas estaban dedicadas a Valencia, Zaragoza, Granada, Burgos, Sevilla y Valladolid, entre otras sedes. Las del transepto se asignaban a Vic, Solsona, Tortosa y La Seu d'Urgell, y alrededor del sanctasanctorum, las cuatro que enmarcaban el altar estaban dedicadas a Barcelona, Gerona, Tarragona y Lérida. Nada quedaba al azar. En la jerarquía de las iglesias españolas, Cataluña, como no podía ser menos, se encontraba en la cúspide.

Sugrañes era el discípulo perfecto, que respetaba al pie de la letra el plan director de Gaudí, sin cambiar nada. Limitado, como siempre, por la precariedad de los fondos, siguió trabajando en las tres torres restantes, y en el árbol de Navidad que coronaba la fachada del Nacimiento.

Para Sugrañes y para la junta, los problemas sobre la continuación de la Sagrada Familia quedaron pronto en un segundo plano. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) fue bien recibida por las clases gobernantes catalanas, que, sintiéndose cada vez más amenazadas por el sindicalismo y el anarquismo, agradecieron una respuesta «fuerte». Ocurre, sin embargo, que Primo de Rivera disolvió de inmediato el gobierno catalán de la Mancomunitat y trató de erradicar la lengua catalana mediante la persecución de las organizaciones tradicionales catalanas y otras manifestaciones de separatismo. Su apelación a una «España una, grande e indivisible» hizo que por exigencias políticas a la Sagrada Familia le conviniera no hacer mucho hincapié en sus vínculos catalanistas, de sobra conocidos. Tan duro como con los sindicatos lo fue Primo con la Iglesia catalana en lo relativo a su lealtad para con el Estado español. Los curas intransigentes que insistían en officiar la misa en catalán fueron apartados, y al final quedó al margen, enviado al «exilio» en Palma de Mallorca, el mismísimo obispo de Barcelona, Josep Miralles. La sardana, baile de apariencia inofensiva que es uno de los pilares de la identidad cultural catalana, fue prohibida, al igual que otro canto más exaltado, el himno *Els segadors*. Primo de Rivera implantó una estricta censura en la prensa, prohibió la mayoría de los periódicos en catalán y alentó insidiosamente a los delatores que estuvieran dispuestos a denunciar a quien no fuera por el recto camino. Para 1930, esta persecución del catalanismo ya había alienado al dictador todo el apoyo inicial de las instituciones y la élite catalanas.

También en la arquitectura era fácil infringir los límites de lo que permitía el dictador. Puig i Cadafalch, uno de los rivales de Gaudí con mayor talento, se exilió a Francia en 1924, al ser disuelto el gobierno de la Mancomunitat, del que era presidente. En 1929, una vez rehabilitado, desempeñó un papel central en la

organización de la Exposición Internacional, pero volvió a indisponerse con la dictadura cuando fueron retiradas las cuatro gigantescas columnas clásicas que él había erigido al pie de Montjuïc por considerarlas una alusión a las cuatro barras de la bandera catalana.

Sugrañes debería ir con pies de plomo. Con seguridad, la dictadura tenía muy presente la flagrante negativa de Gaudí, en 1924, a obedecer la nueva ley que prohibía celebrar el día nacional de Cataluña, la *Diada*, el 11 de septiembre (como señalábamos en el capítulo anterior). El maestro, cuya intención era asistir a una misa especial en la basílica de Sant Just i Pastor, se negó a dar media vuelta o a hablar con la policía en otro idioma que no fuera el catalán. Su arresto durante una noche, a los setenta y tres años de edad, fue objeto de muchos comentarios.

El año 1928 marca un momento de enorme importancia para el futuro de la Sagrada Familia, ya que fue cuando se proyectó un pequeño parque urbano en una manzana sin construir adyacente a la que sobre el plano era la fachada de la Pasión, al otro lado de la calle de Sardanya, con el lógico nombre de plaça de la Sagrada Familia. No era exactamente la solución esperada por Gaudí en 1916, el año en que presentó a los responsables de urbanismo del ayuntamiento su idea de recortar cuatro chaflanes largos y triangulares en las manzanas contiguas para ofrecer unas vistas más dramáticas del templo, pero al menos garantizaba que una de las fachadas gozase de una visibilidad sin obstáculos que haría que se detuviesen los transeúntes y quedaran sobrecogidos por su poderosa silueta.

En 1929, con tanta antelación que bien podría decirse que puso la carreta delante de los bueyes, como reza el dicho, Sugrañes trabajó en los planos (hoy perdidos) de un sistema de iluminación eléctrica cuyo resplandor inundaría la tétrica fachada. Gaudí, como bien sabía Sugrañes, estaba abierto a las últimas innovaciones, siempre y cuando tuvieran sentido.

En 1930 Sugrañes dejó terminadas las tres torres restantes de la fachada del Nacimiento, cuyas escaleras de caracol tenían la insólita capacidad de infundir, al mismo tiempo, vértigo y claustrofobia en el explorador intrépido. Con su

ventanaje a base de aberturas oblicuas, como las escamas de un pez, las cuatro torres figuraban entre las construcciones más altas y llamativas de Barcelona. Aunque el urbanista Ildefons Cerdà, con su plano del *Eixample*, dotó a la ciudad de su característica disposición cuadriculada hacia 1860, fue Gaudí quien, gracias a esas torres, convirtió la Sagrada Familia en el símbolo perdurable de la capital catalana y en su seductor logotipo. Tres años después, en 1933, Sugrañes completó el ciprés gigante que otorgaba una silueta coherente a la fachada del Nacimiento. Las suaves agujas perennes del ciprés suministraban el telón de fondo para el efecto de una serie de palomas de cerámica que revoloteaban como topos blancos a su alrededor, mientras la vista era arrastrada hacia la cruz roja coronada por el Espíritu Santo, de alas muy abiertas. Abajo, a mano derecha, todavía se estaba acabando el Portal de la Fe, con la colaboración de Joan Matamala (su padre, Llorenç, y su abuelo formaban un linaje de escultores volcados en dar realidad concreta al sueño de Gaudí). La continuidad de la Sagrada Familia siempre dependió de la fidelidad intergeneracional de familias como los Matamala, y sobre todo de las dinastías de arquitectos Bonet y Bassegoda.

Pese a estar dedicado a la Virgen María, el Portal de la Fe llama la atención por su naturalismo, que convierte en cotidiano lo visionario y bíblico. Las escenas representadas a escala real son la de la visitación de la Virgen a santa Isabel, la de Jesús adolescente predicando en el templo, la presentación en el templo, durante la que Simeón entona su conmovedor *Nunc dimittis*, y por último, como coronamiento, una imagen de la Inmaculada Concepción. El protagonismo, sin embargo, se lo lleva otra escena de carácter más hogareño, la de José y María en la carpintería, que presenta a un Jesús adolescente con el brazo en alto, como a cámara lenta, a punto de asestar un fuerte golpe con su mazo en la cabeza plana del cincel. Se trata de un vistoso retrato idealizado de la sagrada familia, encabezada por José, el patriarca, encarnación perfecta del trabajador, humilde, obediente, industrioso y orgulloso de su oficio. Lo irónico, huelga decirlo, es que su hijo Jesús se convirtiera en el Mesías, una figura

revolucionaria.



Fachada del Nacimiento. Portal de la Fe. Representación de Cristo en el taller.

De Sagrada Família (oficial) / Wikimedia Commons.

Mientras Sugrañes se esforzaba por terminar el Portal de la Fe, a los trabajadores barceloneses se les estaban abriendo otros caminos hacia el paraíso, empezando por el de mejorar sus condiciones de vida antes de abandonar la tierra. Por decirlo de otro modo, el imperativo político de aliviar las infernales condiciones de vida que caracterizaban la mísera existencia de un gran porcentaje de la población obrera cada vez era más patente entre los poderosos.

En enero de 1930 languidecía la gris dictadura de Primo de Rivera, que ya no gozaba del respaldo del ejército. Las reformas iniciales, que habían logrado

modernizar las infraestructuras del país, acabaron frustradas por la incapacidad de Primo de poner límites al poder reaccionario del ejército y la Iglesia, y por su negativa a promover reformas agrarias que pudieran disgustar a la élite terrateniente. A pesar de todo, la ruptura con el cómodo «turnismo» de los grandes partidos, que se habían relevado en el gobierno de España durante medio siglo, dejaba un espacio que se aprestarían a llenar otros partidos de mayor radicalismo. Perdido el apoyo del ejército, y el del rey Alfonso XIII, Primo de Rivera dimitió y unas semanas después falleció en su exilio de París.

El siguiente en renunciar fue el propio Alfonso XIII. El 12 de abril de 1931, los partidos republicanos obtuvieron una aplastante victoria. Dos días más tarde huía el monarca al extranjero. Para los simpatizantes del republicanismo, la victoria electoral abría una época que ha sido immortalizada con el nombre de Edad de Plata. Este momento de esplendor artístico se asocia principalmente a la poesía de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y Jorge Guillén, entre otros, pero sobre todo a la voz de Federico García Lorca y su grupo itinerante de teatro La Barraca. Para la Iglesia católica, la Segunda República comportaba una gravísima amenaza. El cardenal Segura, primado de España, dio orden a sus fieles de votar en contra de un gobierno «anticlerical» que había restringido las propiedades de la Iglesia, prohibido la presencia de las órdenes religiosas en la enseñanza, anatemizado las procesiones y otros rituales públicos y expulsado a los jesuitas, «hijos degenerados» de san Ignacio de Loyola, según la descripción del gran filósofo y poeta Miguel de Unamuno.

El 11 de mayo de 1931, una serie de ataques incendiarios a iglesias, conventos y colegios religiosos de Madrid, Murcia, Málaga y Sevilla, con ecos estremecedores de los hechos de 1835 y de la Semana Trágica de 1909, polarizaron el país y enmudecieron a todos los efectos la voz del catolicismo moderado. En Barcelona, donde la violencia «anticlerical» tenía un largo pedigrí, la Iglesia católica estaba muy lejos de ostentar el monopolio de la moral. El proletariado la veía, en el mejor de los casos, como ineficaz, y en el peor, como insidiosa y maligna. Ningún aspecto de la vida quedaba al margen de la

estructura eclesiástica. Dos de las quejas más habituales que alimentaban el odio visceral a la Iglesia eran el supuesto abuso del confesionario y el hecho de que la caridad se dispensara tan solo como corolario de la observancia religiosa. Poca ayuda podía esperarse de una institución que prefería pensar que, en el fondo, las miserias de los trabajadores eran merecidas y debían sufrirse en silencio; la misma institución que anteponía su deseo de poder a su misión de aportar cuidados pastorales. La visión decimonónica y paternalista de una congregación de trabajadores calcada sobre el ideal de la sagrada familia cristiana no encajaba mucho en una sociedad a punto de estallar.

Este es el contexto en el que Sugrañes continuó las obras. Aunque tanto él como Gaudí se habían mostrado francamente comprensivos con los trabajadores y habían dado muestras de gran tacto ante la enfermedad y la jubilación, no deja de ser cierto que la comunidad religiosa había nacido con una voluntad expiatoria y llevaba en su seno la doctrina del pecado original. Según la Constitución de 1931, las escuelas de la Sagrada Familia pronto serían ilegales. El 3 de junio de 1933, en su encíclica *Dilectissima Nobis*, el papa Pío XI respondió a los ataques republicanos exigiendo a los católicos que usaran todos los medios legales a su alcance para luchar contra quienes pecaban contra su Divina Majestad y, llevados por la más burda codicia, expropiaban sus bienes, vestiduras e imágenes sagradas. Sostenía Pío XI que «todos saben que la Iglesia católica [no está] bajo ningún respecto ligada a una forma de gobierno más que a otra, con tal que queden a salvo los derechos de Dios y de la conciencia cristiana». Para la mayoría de los españoles, especialmente los que hacían caso al cardenal Segura, esta afirmación era descaradamente falsa. Contra la retórica reaccionaria de la Iglesia, el celo revolucionario; contra el creciente «terror rojo» denunciado por la Iglesia, una lucha sin cuartel. En este clima explosivo, en que parecían irreconciliables la Iglesia y el Estado, el mero hecho de construir la Sagrada Familia podía interpretarse como una provocación intencionada, así como un insulto a los ideales y las aspiraciones de la revolucionaria Edad de Plata. Por doquier se extendía el veneno de la desconfianza, como un potente

virus que alimentaba el vaticinio de disturbios civiles.

Aunque Sugrañes hubiera estado metido en política antes de la Primera Guerra Mundial, era ante todo un arquitecto. Para terminar la fachada del Nacimiento no hacía falta originalidad, ni tampoco muchas dotes de interpretación. En cambio la siguiente fase le exigiría empaparse una vez más de las maquetas, planos y dibujos dejados por Gaudí. Aunque el *leitmotiv* gaudiniano hubiera sido siempre la elegancia y la sencillez del arco catenario, la Sagrada Familia, en términos prácticos, era de una complejidad enorme. Gaudí había tenido que esforzarse mucho para llegar a lo que imaginaba como una síntesis perfecta de ciencia, artes decorativas y arquitectura, entrelazadas con la liturgia católica, la historia de la Iglesia catalana y la geometría de las esferas celestes; una síntesis en la que cada parte se apoyaba en las otras, como los sillares de una construcción. No olvidemos que Sugrañes fue durante quince años el *braç dret* de Gaudí, y que al igual que Rubió i Bellver, reflexionó sobre los aforismos, comentarios al vuelo, objeciones y teorías en ciernes del maestro hasta sintetizarlos en pautas racionales.

En 1917 Sugrañes publicó en la revista *Iberia* un artículo titulado «Disposición estática del templo de la Sagrada Familia». (Señalemos que es lícito presuponer que cualquier texto publicado en vida de Gaudí por alguno de sus ayudantes contaba con el visto bueno del maestro.) En este ensayo Sugrañes volvía al concepto esencial desarrollado por su maestro, el de que su «nuevo» estilo arquitectónico representaba una mejora de ese gótico lisiado que debía sustentarse en las muletas de los arbotantes. Antes de pregonar a los cuatro vientos la excepcionalidad de Gaudí, merece la pena subrayar que la Sagrada Familia es mucho más conservadora de lo que a menudo se dice, y que hay razones de peso para ello. Al principio, como ya hemos visto, Gaudí tuvo que ajustarse a las limitaciones de la planta neogótica dejada por Del Villar. Por otra parte, sus clientes (la junta de obras) y el público al que se dirigía (los miembros de la Asociación, cada vez más numerosa) eran en muchos casos profundamente conservadores, cuando no reaccionarios. El estilo neogótico era una opción

segura y cómoda, una mezcla de firmeza y sosiego que difícilmente ahuyentaría a nadie que desconfiara por sistema de cualquier vanguardismo.

Si hubiera gozado de plena libertad, Gaudí podría haber puesto en práctica muchos formatos de templo, desde la amplitud de una gran cúpula circular hasta el enorme espacio único de una nave de proporciones industriales, pasando por todas las variantes intermedias. Sus fuentes de inspiración podrían haber tenido procedencias tan remotas como los templos mayas, las estupas budistas, Angkor Wat, Santa Sofía o el Panteón de Roma, cuyas fotos estudiaba con avidez en la Escuela de Arquitectura. Sin embargo, optó a conciencia por no apartarse de un modelo de eficacia demostrada como el gótico, con sus naves y transeptos cuya simetría y equilibrio conducían a los espectadores, en directa procesión, desde la puerta mayor hasta el altar principal. Sus primeras elevaciones, que datan de 1898, consistían básicamente en una vía intermedia entre el gótico y el estilo modernista del autor. Las cuatro naves laterales solo llegaban a un tercio de la altura de la central (vertiginosa aplicación del arco catenarior típica mente gaudiniano) y estaban cubiertas por la clásica ojiva gótica. Lo novedoso no era tanto la estructura como los detalles y la ornamentación.

Solo en 1915, con el bagaje de haber trabajado en la elaborada maqueta de la Cripta Güell y la iglesia de Santa Coloma de Cervelló, formuló Gaudí la solución radicalmente nueva que vemos en la actualidad. Las naves laterales de la Sagrada Familia pasaban a alcanzar dos tercios de la altura de la nave central, y todas se cubrían con arcos catenarios. Las columnas que separan las naves laterales de la central están un poco inclinadas, pero a media altura se ramifican como árboles, literalmente, para generar un gran espacio diáfano tan intrigante como abrumador. Las ramas reparten hábilmente los pesos por las columnas, evitando la necesidad de esos grandes arbotantes exteriores que en las iglesias góticas tradicionales proyectaban a menudo densas zonas de sombra en las ventanas durante gran parte del día. Mediante el sistema de apoyar unas columnas en otras, con puntos de inserción más gruesos que las distribuyen (una imitación perfecta de la naturaleza de manos de un gran observador como era

Gaudí), la relación entre la anchura y la altura de la nave podía experimentar cambios drásticos respecto a edificios anteriores. Donde acaban los racimos de columnas se extienden las bóvedas como las hojas de un árbol. Lo que había descubierto Gaudí era una técnica estructural que permitía crear un vasto alcázar donde el protagonismo podía recaer en la luz «celestial» del Mediterráneo. Así, la pesada estructura gótica de la Edad Media se modernizaba y transformaba al fin en un luminoso cascarón.

Sugrañes se embarcó en la siguiente fase de la Sagrada Familia en el peor momento posible. Durante el gobierno de Manuel Azaña, la Iglesia católica gozaba de pocas simpatías. Se consideraba que había ahogado el desarrollo de España al fomentar una actitud feudal y antiliberal. En las elecciones de noviembre de 1933 se desintegró la coalición de izquierdas y las elecciones las ganó, si bien con estrecha mayoría, la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), encabezada por José María Gil-Robles, cuyo modelo era Mussolini. Resuelto a frenar las tendencias totalitarias de Gil-Robles, el presidente Alcalá-Zamora encargó la formación de gobierno al populista radical Alejandro Lerroux, sin tener en cuenta ni el cinismo de este último ni la paciencia de la CEDA. Un año después, el 1 de octubre de 1934, Lerroux recompensó a la CEDA con tres carteras ministeriales. La reacción de la izquierda no se hizo esperar. Los sectores anarquistas y socialistas convocaron una huelga general.

El 4 de octubre de 1934, la huelga de la minería asturiana derivó con rapidez en una insurrección que se hizo con el control de varias localidades, y de la capital de la región, Oviedo. Tras la quema de varias iglesias y el asesinato de más de treinta curas y empresarios, el gobierno apeló a la intervención del ejército. Brutalmente reprimida por el joven general Francisco Franco, la huelga de Asturias se cobró las vidas de más de tres mil mineros, llevó a prisión a un número diez veces mayor y dejó sin trabajo a muchos más.

Aunque el de Lerroux fuera un gobierno de derechas, tanto a Sugrañes como a la junta constructora de la Sagrada Familia se les hacía muy arduo abrirse

camino por aquel campo minado de simpatías cambiantes. El caso asturiano les había hecho tomar conciencia del odio y el horror desencadenados por el terror rojo. En una España escindida sin remedio, ¿qué esperanzas podía tener un «templo expiatorio», una institución cuya filosofía era vista como parte integrante de la propia crisis que esperaba de algún modo resolver?

Los dos oscuros años de gobierno de Lerroux, el tristemente famoso «bienio negro», pusieron un freno temporal a las reformas religiosas radicales implantadas por Azaña y dejaron respirar un poco a la Iglesia, pero con la ruptura, en enero de 1936, del pacto entre Lerroux y la CEDA salió vencedora de las elecciones la coalición de izquierdas del Frente Popular, y la Iglesia se sintió de nuevo amenazada. La situación se vio exacerbada por la sustitución de Alcalá-Zamora (una figura relativamente moderada, que ya había dimitido antes por cuestión de principios a causa de la puesta en práctica del programa anticatólico de la República) por Manuel Azaña. El que fuera autor de la famosa cita de que todos los conventos de Madrid no valían la vida de un solo republicano se distanció del bando moderado, ese trágico sector que con el tiempo y la distancia se ha descrito como la «Tercera España», y durante su presidencia gran parte de la derecha desistió de la política parlamentaria y se preparó para un conflicto más serio, que estaban convencidos de que habría que ganar por la fuerza de las armas. La maquinaria propagandística de derechas convirtió a los simpatizantes de la izquierda en «la bestia», culpable del sangriento terror rojo y simple lacayo de Moscú. En esa época, «rojo» pasó a ser un calificativo general para quien no estuviera de acuerdo con las ideas del *establishment* y se atreviera a pensar de otro modo o cuestionar el *statu quo* de la Restauración, que había exprimido y vejado a los pobres.

Por lo que respecta a la Iglesia, creía en la existencia de un complot muy bien organizado para destruirla. Durante la primavera de 1936 alimentaron esta paranoia (lo que no deja de ser comprensible) cientos de ataques a lo largo y ancho del país, con incendios de iglesias y crímenes políticos. En la derecha, mientras tanto, la conspiración militar que planeaba un golpe de Estado ya

ultimaba sus preparativos, alimentada por la violencia anarquista.

El 18 de julio de 1936 estalló el golpe militar, que tenía en el Marruecos español su plataforma de lanzamiento. En cuestión de horas la insurgencia se hizo con su primera gran ciudad peninsular, Sevilla, al mando del sádico e incendiario Queipo de Llano, que con el objetivo de infundir terror en quien osara interponerse en su camino propagó mediante jactanciosos boletines radiofónicos la noticia de la brutal represión de los simpatizantes republicanos. El culto a la violencia era uno de los aspectos esenciales de los insurgentes, que en su «cruzada» sentían un menosprecio de índole colonialista por la compasión y por la vida humana, y que dieron carta blanca a sus tropas para limpiar España de lo que describían como escoria comunista, bestial e inhumana.

Casi todas las otras grandes ciudades españolas se mantuvieron fieles a la República.

Bajo la autoridad de José Giral, nombrado presidente del Gobierno de la República el 19 de julio, las ciudades leales recibieron la orden de armar a las milicias civiles, una medida que tuvo como resultado que Barcelona cayera casi inmediatamente en manos de los anarquistas.

Ese mismo día, el 19 de julio, la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), confluencia de sindicatos anarcosindicalistas aliada a la FAI (Federación Anarquista Ibérica), abanderó la defensa de Barcelona y, tras intensos combates, aisló a los rebeldes en los cuarteles de las Drassanes y de Sant Andreu. Sumando sus fuerzas a las del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), las de los otros sindicatos y las de los miles de obreros al frente de las barricadas, la defensa de la CNT-FAI tardó muy poco en reducir a la impotencia a los rebeldes. El 20 de julio el presidente de la Generalitat, Lluís Companys, reconoció que la CNT-FAI había sido una pieza clave en la salvación de la República. De la mano de esta defensa llegaron también, inevitablemente, represalias que muy poco después se convirtieron en celebraciones carnavalescas salvajes que recordaban el *Triunfo de la muerte* de Brueghel o los aterradores *Desastres de la guerra* de Goya. El mundo estaba patas arriba, y lo que deseaban los obreros era limpiar,

de una vez por todas, la ciudad de las estructuras sociales y religiosas que los habían asfixiado y reprimido. El miedo dejó paso a un eufórico triunfalismo, traducido en escenas de humillación de la élite vencida y en demostraciones del poder recién conquistado por los trabajadores. Era menester adaptar a las nuevas necesidades los espacios públicos, como las plazas, las Ramblas y, por descontado, las iglesias, tanto espiritual como físicamente, y sin descartar la violencia.

En un acto de gran simbolismo, el lujoso hotel Ritz fue requisado por la CNT y la UGT y transformado con todo su esplendor en una cantina obrera, el Hotel Gastronómico n.º 1. Al amparo de las barricadas, mantenidas ex profeso en su lugar, los comités revolucionarios vieron llegada la hora de crear un mundo nuevo.

Hoy en día se atribuye a la propaganda franquista gran parte de lo que se contaba sobre los horrores que asolaban las calles, sin embargo no hay duda de que los ajustes de cuentas fueron brutales, ni de que la violencia adoptó muchas y muy cruentas formas. Entre los historiadores sigue en pie el debate acerca de la gravedad de los crímenes de guerra, la intimidación y los asesinatos en uno u otro bando. Se suele aceptar que los rebeldes de Franco cometieron más del doble de asesinatos que los republicanos, con el agravante de que en su caso el terror era una política oficial, mientras que las atrocidades republicanas constituían con frecuencia explosiones revolucionarias espontáneas (aunque sanguinarias) que no gozaban del beneplácito de un poder político centralizado que, tras perder el control, buscaba la manera de evitar una espiral irreparable hacia la más absoluta anarquía. Lo irrefutable es que el asesinato de miles de curas y de legos fue un desastre en términos propagandísticos para la República, y puso en jaque el apoyo internacional. Como ya sucedió en la Semana Trágica, corrió el rumor de que los curas no se limitaban a verter sus soflamas antirrepublicanas desde el púlpito. El miedo inevitable a la mítica y disciplinada Quinta Columna (el enemigo interior), dispuesta en todo momento a aplastar a la República, despertó sospechas de que las comunidades religiosas almacenaban

armas, y convirtió en blanco legítimo a cualquier comunidad o edificio eclesiástico.

Como argumenta Maria Angharad Thomas en *La fe y la furia*, la violencia anticlerical tenía un carácter destructivo incuestionable, pero muchos de los que la perpetraban la veían como un acto político que pondría los pilares de una nueva sociedad, purgada del veneno del pasado; por eso en el caso de las monjas, vistas a menudo como víctimas, se pensaba que quemar los muros del convento era brindarles una nueva libertad, lejos de la opresión. En cambio los curas, considerados como parte integrante del aparato represor, pasaban a ser blancos legítimos. Lo trágico es que incluso los que habían entregado su vida al servicio altruista de los pobres se vieron succionados sin remedio por el pavoroso tornado del terror, y recibieron un castigo arbitrario por haber pecado de complicidad. Muy pocas comunidades tuvieron el valor de arriesgarse a provocar la ira de la muchedumbre para salvar la vida de su sacerdote.

El 20 de julio la Sagrada Familia fue atacada por un grupo de justicieros de la FAI. En 1909, durante la Semana Trágica, se había salvado milagrosamente, pero esta vez no tuvo tanta suerte. Los dibujos, la correspondencia y el archivo fotográfico de Gaudí fueron devorados pocas horas después por las llamas, convirtiendo en humo más de cincuenta años de trabajo. Perecían así, en cuestión de minutos, miles de horas dedicadas a cálculos complejos con los que Gaudí había elaborado pacientemente su estructura modular para la Sagrada Familia. A partir de las fotos conservadas del estudio del maestro podemos reconstruir el aspecto, pero no el contenido, de los cientos de planos enrollados. Los anarquistas recorrieron los talleres de escultura y maquetismo destrozando todo lo que encontraban a su paso, incluidos los elaborados modelos y los frágiles detalles tridimensionales de yeso por los que tenía preferencia Gaudí. El olor acre del humo, las llamas que brotaban por doquier, los chasquidos con que se astillaba la madera, las pequeñas explosiones de las esculturas arrojadas al suelo..., debió de ser algo apabullante. A saber qué se perdió con la desaparición de tantos libros y catálogos llenos de anotaciones, y qué pistas nos habrían dado

acerca del origen de los símbolos y la iconografía de la obra, planificada hasta el último detalle. Entre lo poco que se salvó están los planos del edificio de las escuelas de la Sagrada Familia, gracias a un ayudante de Gaudí, Francesc Quintana, que al caer la noche tuvo el valor de entrar sin ser visto y llevarse todo lo que pudo, a riesgo de perder la vida.

Igual de grave fue la destrucción del patio donde se labraban los sillares. En los talleres de escultura y de carpintería, y en el estudio de los maquettistas, la cara maquinaria tampoco escapó de los vándalos, que además incendiaron los edificios. Dos viviendas, la portería y la casa de un ayudante de la cripta fueron pasto del fuego, que devoró los vestuarios de los trabajadores, y los pináculos del ábside, que aún no habían sido colocados en su sitio, fueron lanzados a la cripta y destrozados. Entre las prioridades no estaban ni el saqueo ni el robo de objetos valiosos, del que sí se tiene constancia en otros emplazamientos religiosos barceloneses. Lo importante era «purificar» el espacio y evitar a toda costa su continuidad, sofocando la memoria vital de cualquier presencia sacra. Para los iconoclastas, la obra de Gaudí no tenía ningún otro significado que los vínculos que le presuponían con la represión religiosa que acababa de ser vencida y pisoteada. La poetisa Sylvia Townsend Warner, que se encontraba en la capital catalana como voluntaria de la Cruz Roja, observó que las iglesias habían sido «limpiadas exactamente igual que como se limpian las enfermerías después de una epidemia. Se ha destruido todo lo que pudiera perpetuar el contagio».

En el boletín de noticias de la Asociación, la *Hoja Informativa*, leemos que el vendaval de destrucción gratuita de las bestiales hordas dio lugar a escenas peores que las de un bombardeo. Tras destruir y quemar cuanto pudieron, los anarquistas bajaron a la cripta para profanar las tumbas. Pretendían eliminar y profanar cualquier vestigio sacro, y lo lograron. Rompieron la losa que cubría la tumba de Gaudí, pero justo después pasaron al panteón familiar de los Bocabella, donde procedieron a desenterrar los cadáveres y hacer con ellos un siniestro desfile por la calle, entre gritos macabros que anunciaban haber

encontrado a unas cuantas «marquesas» ricas para bailar el último vals.

Por toda la ciudad se repetían escenas similares, producto de una inversión de los sistemas de valores y de un anhelo de venganza que, sumado a la obscenidad y la infracción de tabús inmemoriales, creaba nuevos ritos de humillación. Se hizo un espectáculo de la muerte, como en los ahorcamientos públicos de Tyburn, en Londres, los autos de fe de Toledo o los ajusticiamientos públicos con guillotina del París del Terror. En el passeig de Sant Joan, una de las calles más opulentas de la ciudad, donde la *gent de bé* tenía por costumbre salir a pasear por la tarde, cuarenta mil personas se acercaron al imponente convento de las Salesas, construido por Joan Martorell, para contemplar el grotesco espectáculo de una hilera de monjas desenterradas, puestas de pie contra la pared, en pleno estado de descomposición.

La orgía destructora que asoló Barcelona era un ejemplo perfecto de la *rauxa* (explosión de conductas alocadas, impulsivas e irreflexivas), alimentada en este caso por una mezcla de miedo y exaltación delirante. El ambiente era tan volátil e incendiario como si se vertiera en una hoguera un bidón de gasolina. La situación alimentaba todo tipo de rumores, que corrían libremente.

Ya Dalí en el prefacio «La visión de Gaudí», publicado en la obra de Clovis Prévost y Robert Descharnes, *La visión artística y religiosa de Gaudí*, había enaltecido la figura de Gaudí. Proclamaba el pintor, grandilocuente como siempre, que «el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo nombre en catalán significa “gozar”, así como Dalí quiere decir “deseo”. [...] expliqué que el goce y el deseo son lo propio del catolicismo y del gótico mediterráneo reinventados y llevados al paroxismo por Gaudí».

El 19 de agosto de 1936, refugiado en la localidad italiana de Cortina d'Ampezzo, en las Dolomitas, Dalí mandó a su amigo Picasso una postal con las últimas noticias. Posiblemente para dar coba al pintor malagueño, cuya aversión a Gaudí no desconocía, este ejercicio de provocación se valía del famoso humor negro español, mezclado con la curiosidad morbosa, adolescente, del genio ampurdanés: «Un amigo mío vio el otro día por la tarde en Barcelona al señor

Antonio Gaudí que atravesaba la vía Layetana, le llevan a rastras con una cuerda al cuello, tenía muy mal aspecto (lo que es natural en su estado) estaba bastante bien conservado (embalsamado) acababan de desenterrarlo. Los anarquistas siempre saben dónde se encuentra el tarro de la buena confitura».

En 1900, Picasso había escrito a un amigo: «Si ves a Opisso dile [...] que mande a Gaudí y la Sagrada Familia a hacer puñetas». Es dudoso que el tiempo transcurrido desde entonces hubiera matizado su opinión.

Como todos los rumores, sin embargo, el de Dalí trabucaba los hechos reales. Otra observación muy conocida sobre la Sagrada Familia de Gaudí, también en tono negativo, la firmó en su *Homenaje a Cataluña* George Orwell, llegado a la Ciudad Condal en diciembre de 1936, el día de San Esteban. El escritor inglés describía el templo como «uno de los edificios más horrorosos del mundo», y añadía que «[los anarquistas] demostraron muy mal gusto al no volarla cuando tuvieron la ocasión de hacerlo».

Igual de despectivo fue el gran Gerald Brenan, que conocía en profundidad la cultura española, y que dejó por los suelos a Gaudí haciendo uso de un cinismo muy anglosajón. En su obra *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil* afirmaba: «La enorme e inacabada catedral neogótica, la Sagrada Familia, está decorada con frisos y molduras de piedra que reproducen la fauna y la flora, los gasterópodos y lepidópteros de Cataluña reproducidos a escala mecánicamente para lograr una exactitud absoluta. Ni siquiera en la arquitectura europea de la época puede encontrarse nada tan vulgar y pretencioso.»

Orwell estuvo más cerca de acertar de lo que se pensaba. Tras la oleada inicial de destrucción, la FAI regresó el mismo día a la Sagrada Familia para dinamitar la fachada del Nacimiento y borrar para siempre del perfil de la ciudad el monumento de Gaudí. Ya fuera por inexperiencia o por las dotes de persuasión de Sagrañes, Rubió u otros trabajadores fieles al proyecto y dispuestos a jugarse la vida, al final los anarquistas desistieron y dejaron las torres en pie, entre el humo y las ruinas.

Es un patético recordatorio de lo poco que habían cambiado las cosas desde 1909, cuando el poeta Joan Maragall escribió para *La Veu de Catalunya* su compasivo artículo «L'església cremada». La esperanza de Maragall de que ambos bandos, el de la burguesía y el de los obreros, pudieran encontrar un terreno común para la reconciliación se había convertido en el triste testimonio de un optimismo injustificado. «Entrad, entrad —invitaba el poeta a sus lectores—, la puerta está bien abierta; vosotros mismos os la habéis abierto con el fuego y el hierro del odio. [...] Destruyendo la iglesia habéis restaurado la Iglesia, la que se fundó para vosotros, los pobres, los oprimidos, los desesperados.»

Los destrozos materiales creaban una estampa de auténtica desolación. La muerte prematura de Sugrañes, en el verano de 1938, fue atribuida por muchos a la profunda desdicha e impotencia de no poder reanudar las obras. La visión del solar, sembrado de ladrillos, argamasa y cascotes, debía de infundir un profundo desánimo, por no decir angustia. Pero la realidad aún era peor.

El 20 de julio, o pocos días después, la revolución se cobró varias vidas humanas. Mosén Gil Parés, el capellán de la cripta de la Sagrada Familia, el mismo que diez años antes había organizado la búsqueda de Gaudí la noche en que lo atropelló el tranvía, era uno de los objetivos de la FAI, que dio con él y lo asesinó. Apareció el 26 de julio con siete disparos en la cabeza. También fueron asesinados, con una eficacia despiadada, Consol Puig, profesora de las escuelas de la Sagrada Familia, y Clodomir Coll, ambos por haber dado refugio a Gil Parés. Al mes siguiente caía bajo las balas Ramon Parés, el hermano del cura, fundador de la Cruz Roja en Terrassa y político de derechas, no sin antes exclamar desafiante: «España católica es inmortal». Seis meses más tarde, en enero de 1937, descubrieron al doctor Francesc Parés, vicario general de Barcelona y presidente de la junta de la Sagrada Familia, oculto junto a varios miembros de su familia; lo asesinaron ahí mismo. La persecución de la estructura de poder católica y de sus simpatizantes era implacable. En marzo fue asesinado en los Pirineos, de camino al exilio francés, el doctor Ramon Balcells, fundador de la Caixa de la Sagrada Familia, la caja de ahorros de la institución,

cuyos fondos se hallaban a buen recaudo en la City de Londres. Balcells, que había negociado con los anarquistas y les había pagado dinero manchado de sangre para garantizar la seguridad de otros sacerdotes, no pudo, tristemente, asegurar la suya propia. Un personaje de enorme importancia espiritual para Gaudí era su confesor, el oratoriano Agustí Mas, radicado en la iglesia de Sant Felip Neri, en pleno Barrio Gótico. Ambos tenían en común la pasión por el canto gregoriano y la fe en la capacidad trascendental de la belleza. Encerrado en febrero de 1937 en la prisión anarquista de Sant Elies, Mas fue liberado el mes siguiente para un último «paseo» hasta Montcada, donde le dispararon en la nuca y lo dejaron tirado en una zanja. En total fueron asesinadas doce personas vinculadas al templo, un grupo que actualmente se conoce como los Doce Mártires de la Sagrada Familia, y que, al igual que Gaudí, se halla en proceso de canonización.

Los revolucionarios, que en respuesta a las noticias sobre las atrocidades de los nacionales se habían vuelto cada vez más violentos, acabaron con la vida de muchos amigos de Gaudí, como el filósofo e historiador jesuita Ignasi Casanovas. Hasta el obispo de Barcelona, Manuel Irurita, fue reconocido con disfraz de operario en el obrador de la joyería Tort, y ejecutado de inmediato. Tironeada entre dos exigencias opuestas, la de la inmediatez de la revolución y la del pragmatismo de centrarse en un esfuerzo de guerra organizado y vertebrado, Barcelona se sumió rápidamente en el caos paranoide de esa guerra dentro de otra guerra que con tanto patetismo describió Orwell.

Tal vez fuera una suerte que Gaudí no viviera para presenciar la devastación y la muerte del sueño de edificar una comunidad espiritual que ensalzase al trabajador humilde y el valor del oficio, y en cuyo centro mismo se hallara la veneración religiosa a la naturaleza. Para la Sagrada Familia, la pérdida más grave era la del sentido humano de continuidad y propiedad del que habían disfrutado muchos de sus constructores.

En tanto que proyecto, la Sagrada Familia estaba acabada, pero no muerta.

El 1 de junio de 1939, en el número 7 de la *Hoja Informativa*, la Asociación

publicó una nota conmemorativa del decimotercer aniversario de la muerte de Gaudí. La conclusión del artículo de portada era que si el arquitecto hubiera vivido para asistir a los tristes días de 1936, con toda certeza se habría sumado a la larga lista de mártires religiosos. Bajo el titular, una foto daba triste testimonio de cómo había dejado Gaudí su estudio, repleto de muebles, lámparas colgantes, mesas, planos, instrumentos de dibujo, compases, escuadras, maquetas de yeso y modelos a gran escala que casi tocaban el techo. Nada existía ya.

Mientras duró la Guerra Civil, cualquier expresión de religiosidad en la zona republicana, cualquier señal de «decadencia» burguesa, especialmente en Barcelona, era una invitación a la violencia. No conservamos ningún testimonio sustancial sobre el yermo en que quedó convertida la Sagrada Familia. Arrancado el metal de sus enrejados, mobiliario religioso e imágenes para ser reciclado por la industria armamentística, el solar quedó a merced del deterioro, como una ruina que exploraban los niños y escarbaban los gatos. La cripta, por su parte, fue convertida en un lavabo improvisado, y la tumba profanada de Gaudí, en un basurero lleno de latas de sardinas vacías, botellas rotas y otros residuos. Entre las cuatro torres, superpuesta a los hosannas polícromos que hoy invitan a rezar al transeúnte, una gran pancarta pregonaba el lema «Alistaos en las Juventudes Libertarias», un llamamiento a filas de la FIJL, la antiautoritaria Federación Ibérica de Juventudes Libertarias.

En enero de 1939 ya era un hecho consumado el oneroso fracaso de la última y desesperada ofensiva del ejército de la Segunda República en la batalla del Ebro. Barcelona, a todos los efectos, estaba condenada. El 15 de enero de 1939 cayó Tarragona, y once días después, el 26 de enero, entraron en la revolucionaria capital catalana las tropas victoriosas de Franco. Previamente, temiendo por sus vidas, habían huido más de cuatrocientos mil catalanes, que al cruzar la frontera se vieron confinados en las playas de Francia, detrás de una alambrada, agotados, pasando frío y hambre, con sus ilusiones hechas trizas. Sometidos a trabajos forzados, más tarde fueron presa de los invasores nazis.

En Barcelona se habían quedado los simpatizantes franquistas, o los que por

inercia esperaban sobrevivir de alguna manera a la terrible tormenta represora que estaba a punto de caerles encima. Gran parte del tejido de la Iglesia católica barcelonesa estaba destruido. No era solo la simbólica Sagrada Familia la que se encontraba en ruinas, sino también casi cuarenta iglesias más, totalmente arrasadas, y un gran número de conventos devorados por las llamas. Otros edificios religiosos eran simples cascarones, sin nada que los vinculase a su ADN católico. De vez en cuando se habían organizado fusilamientos simbólicos de imágenes religiosas, como una especie de parodia de su carácter de figuras vivas. Las grandes naves vacías se habían reciclado en almacenes de material bélico, establos, albergues de refugiados, mercados, cementerios, una sala de baile, un garaje (como en el caso de la iglesia del Bon Pastor) o un depósito de gasolina (como en el de la de Crist Rei). Con objeto de hacer tabla rasa, proliferó la quema de archivos y documentación donde temían figurar, como estigmatizados, los obreros.

El 1 de marzo de 1939, mientras Madrid se mantenía contra toda esperanza como el gran bastión de la República, la administración de *El Propagador de la Devoción a San José* consideró seguro publicar el primer número de su *Hoja Informativa*. Teniendo en cuenta los daños sufridos por el templo, no es de extrañar que su retórica hable de hordas criminales y satánicas, y de los enemigos de Dios que habían profanado su sagrado espacio. Era tan fácil caer en la trampa de ver España en términos de la dualidad simplista y maniquea del bien contra el mal... Tres días antes habían dejado abandonados en la calle los cadáveres de la familia Bocabella. No obstante, más allá de los reproches también había esperanza. Mosén Gil Parés le preguntó en una ocasión a Gaudí: «¿Qué pasaría si una guerra destruyese la Sagrada Familia?», y el maestro contestó sin darle tiempo a terminar: «La construiríamos otra vez».

El nuevo arquitecto jefe, cuya primera tarea se limitó a evitar más daños, era Francesc de Paula Quintana, titulado en 1918, y colaborador de Gaudí y de Sugrañes. Gaudí admiraba su talento como dibujante, próximo a la «perfección», aunque le parecía un poco lento. Otros colegas, como Joan Bergós Massó en su

artículo «La bienhechora campechanía», celebraban su constante buen humor, sus chistes y su amor a una buena tertulia. Al cabo de unos años, en 1927, fue Quintana quien recibió el encargo de organizar el homenaje al difunto Gaudí en la Sala Parés. Los pocos encargos que llevó a cabo por su cuenta se caracterizan por una contención decorativa, acorde con el estilo *noucentista* que también había practicado Sugrañes.

De los talleres solo quedaban, en su mayoría, las losas de piedra del suelo, que asomaban bajo las montañas de cascotes. Las tuberías de agua habían sido serradas para usar el metal, o destrozadas a martillazo limpio. En el techo de la cripta había goteras y todo estaba lleno de charcos de agua estancada mezclada con basura, que desprendían un olor pestilente. Quintana tuvo la suerte de que Josep Brasó, que había trabajado en la Sagrada Familia durante los últimos treinta años, no estuviera tan afectado por el terrible desastre como para negarse a retomar su cargo de capataz al frente de la operación de limpieza.

La atención minuciosa de Quintana a los detalles y su lentitud se habían convertido en atributos perfectos para afrontar la nueva labor. Las fotos de la época muestran un sinfín de estanterías cubiertas de fragmentos casi idénticos de yeso blanco, pacientemente recogidos y catalogados con el objetivo de reconstruir una pequeña parte de la maqueta original; en esta empresa, de una complicación inusitada, a menudo se mezclaban, para mayor confusión, las piezas de varios rompecabezas distintos. Se creía que cualquier información visual, por más insignificante que fuera, podía ayudar al equipo a extrapolar la estructura general. En cierto sentido, se podría definir como una «arqueología del futuro».

El proceso de restauración no se centró tan solo en el aspecto material de la basílica, sino en reinstaurar los valores que habían corrido el peligro de perderse. Bajo el título de *Consideración moral*, la *Hoja Informativa* publicaba cada mes dos homilías que reflejaban con absoluta precisión la nueva actitud y los nuevos valores ensalzados por el régimen de Franco.

Algo que indignaba a la *Hoja Informativa* era la afluencia de burgueses que, al

volver a la ciudad, celebraban su suerte con «cenas americanas», donde las mujeres se vestían a la moda, fumaban, daban elegantes sorbos a sus cócteles «de importación» y se dirigían unas a otras con apodos familiares aprendidos en el extranjero. La *Hoja Informativa* lamentaba la triste pérdida de los auténticos valores familiares del catolicismo; es decir, la misma cantinela de siempre. Los cantos de sirena de Hollywood ya habían empezado a tentar a los jóvenes, advertía ominosamente el boletín. A juicio de sus redactores se trataba de un fenómeno penoso, atribuible a las maquinaciones amorales de una confabulación judía resuelta a descarriar deliberadamente a sus inocentes hijos. De pronto parecía preferible el modelo de conducta del *cow boi* (sic), con su revólver, al del pacífico pastor, del mismo modo que se prefería el penacho apache, con sus vivos colores, a la aristócrata con mantilla y peineta elegantemente calada. Incluso en los pequeños, triviales e íntimos ámbitos de la vida cotidiana, el idealizado hogar donde la madre cuidaba de su rebaño, advertía la *Hoja* contra los peligros de un inminente desarraigo.

Con la muerte de Pío XI en febrero de 1939 soplaron vientos nuevos en el Vaticano. Encíclicas como *Non abbiamo bisogno* (1931) o las hoy famosas *Mit brennender Sorge* («Con viva preocupación») y *Divini redemptoris* (ambas de 1937) habían puesto el acento en los temores de Pío XI por los excesos y el racismo inherente de la Italia de Mussolini, el Estado nazi de Hitler y el régimen totalitario de Stalin, respectivamente. Su sucesor, el cardenal Pacelli, que adoptó el mismo nombre que su predecesor, haciéndose llamar Pío XII, parecía encarnar una continuidad muy estudiada, aunque desde entonces su reputación se ha resentido por su polémica administración de la Iglesia católica durante la Segunda Guerra Mundial.

Para lo que nos ocupa, fue de gran importancia el mensaje de Pío XII a los fieles españoles del 14 de abril de 1939, *Con inmenso gozo*, que ensalza la victoria de Franco y habla tanto de conquista como de esperanza en una futura reconciliación. Por lo que a Franco respecta, el mensaje de perdón y de misericordia del pontífice cayó en oídos completamente sordos. El *modus*

operandi favorito del Caudillo era una represión brutal donde la humillación y los trabajos forzados se presentaban como panaceas, y cualquier persona que se interpusiera en su camino era objeto de exterminio extrajudicial.

Pío XII iniciaba así su mensaje:

Con inmenso gozo Nos dirigimos a vosotros, hijos queridísimos de la Católica España, para expresaros nuestra paterna congratulación por el don de la paz y de la victoria [...].

Los designios de la Providencia, amadísimos hijos, se han vuelto a manifestar una vez más sobre la heroica España. La Nación elegida por Dios como principal instrumento de evangelización del Nuevo Mundo y como baluarte inexpugnable de la fe católica, acaba de dar a los prosélitos del ateísmo materialista de nuestro siglo la prueba más excelsa de que por encima de todo están los valores eternos de la religión y del espíritu.

El 7 de abril de 1939, Viernes Santo, en abierto desafío a las escenas de desolación que se veían por doquier, se trajo en procesión, bajo una lluvia torrencial, una estatua de Cristo crucificado, que fue depositada en el lugar exacto donde habían estado las escuelas de la Sagrada Familia. Después la imagen fue bendecida con la debida solemnidad. Era el primer paso simbólico de un largo vía crucis. La congregación recibió la promesa de que entre las cenizas surgiría un nuevo templo.

A nivel más práctico, y en vista de que no quedaba un solo espacio remotamente adecuado para el culto o la celebración de la misa, la Asociación se trasladó hasta nuevo aviso a dos manzanas, al convento dominico situado en la confluencia de las calles Mallorca y Roger de Flor. Poco a poco, peseta a peseta, empezaron a llegar las limosnas solicitadas para financiar a Quintana y su equipo; y una vez más quedó abierta al público, lista para aceptar donativos, la librería Herederos de la Viuda Pla, en el Born, donde en 1866 había nacido la iniciativa de la mano de Bocabella.

Resulta llamativa esta continuidad en la entrega al proyecto, que acababa de pasar por una auténtica prueba de fuego, en el sentido literal de la expresión, y salía del crisol del terror y un caos espantoso. Entre el templo y la gente para

cuyo servicio había sido construido se había producido una desconexión tan obvia como catastrófica. Frente a la triste revelación de este violento rechazo, frente a las infinitas montañas de cascotes, frente a las penurias económicas, no es de extrañar el absoluto desaliento que sintieron muchos. No cabe duda de que fue el punto más bajo de toda la historia de la Sagrada Familia. Como asociación religiosa de carácter privado, que debía su existencia a la generosidad de sus benefactores y que no contaba con ningún seguro que cubriera los destrozos producidos por la guerra, parecía difícil que pudiera recurrirse de nuevo al cepillo para recuperar la inversión perdida. Ni en los mejores tiempos las obras habían avanzado a una velocidad superior a la del caracol. Por otra parte, casi es un milagro que los arquitectos que habían trabajado con Gaudí antes de 1926 estuvieran dispuestos a reincorporarse tras la Guerra Civil y dedicar el resto de sus carreras a empezar de nuevo, casi desde cero.

A lo largo de la década de 1940, las obras de la Sagrada Familia estuvieron prácticamente detenidas. Casi todas las fuerzas se volcaron en reparaciones, nuevas investigaciones y profundas reflexiones. No estaban los tiempos como para embarcarse en proyectos constructivos a gran escala, salvo que gozaran del respaldo del Estado, como el Valle de los Caídos, y en su política de purificación moral usaran la mano de obra esclava de los republicanos derrotados. La escala de este último proyecto, nacido del deseo de Franco de rivalizar con «la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido», estaba pensada para competir con El Escorial de los Habsburgo, del que no distaban demasiados kilómetros. El monumento de Franco fue erigido como un «acto nacional de expiación», y compartía con la Sagrada Familia los conceptos católicos de pecado y expiación, pero en lo que no tenían nada que ver era en su alcance. La Sagrada Familia no tenía acceso a las arcas del Estado, ni a la Lotería Nacional, ni a las reservas ilimitadas de materiales de construcción y mano de obra.

Durante toda la Segunda Guerra Mundial, a pesar de sus estrechos lazos ideológicos con la Alemania nazi y la Italia fascista, con las que estaba

profundamente en deuda, Franco mantuvo una férrea política de no beligerancia. Demostrando una vez más la eficacia con la que sabía aunar una aparente indecisión con un pragmático cinismo, hacía que su régimen titubease a sabiendas entre las simpatías anglófilas o germanófilas de las que hacía gala. El país, exhausto y destrozado por la Guerra Civil, no estaba en condiciones de meterse de lleno en el conflicto. España estaba de rodillas. Como tan convincentemente ha demostrado Miguel Ángel del Arco Blanco en su artículo «Hunger and the Consolidation of the Francoist Regime (1939-1951)», durante los años cuarenta se usó el hambre como un arma, o mejor dicho, como el tosco palo de la zanahoria: se premiaba la obediencia, y quien desobedecía se quedaba con poca o ninguna comida en el plato. Hoy sabemos que la realidad, diseccionada con precisión forense por Paul Preston en *El holocausto español*, fue para muchos una pesadilla, literalmente un infierno en la tierra.

Mientras tanto, en el solar de la Sagrada Familia, suspendida cualquier actividad religiosa de la parroquia, el paciente liderazgo de Quintana en el estudio fue decisivo para que no decayera la moral. Seguro que su optimismo congénito y su amplia sonrisa fueron de algún consuelo para sus dos colegas, Isidre Puig Boada y Lluís Bonet i Garí. Fervientes gaudinianos los tres, tenían en cambio otros trabajos aparte de la Sagrada Familia. Más allá de los nuevos edificios que pudieran encargarle en Barcelona, Puig Boada tenía también la misión de reparar los destrozos de la guerra en las iglesias de dos obispados de gran extensión geográfica, los de Urgell y Solsona. En cuanto a Bonet i Garí, había aceptado el proyecto de un rascacielos de veintiuna plantas, el monumental Banco Vitalicio, un mastodonte de hormigón armado en el exclusivo passeig de Gràcia, que acabó exigiéndole toda su dedicación. Este edificio, el más alto de la ciudad, se inspiraba con fuerza en la escuela de Chicago, y ni en estilo ni en mentalidad podía estar más lejos de la Sagrada Familia. Lo más importante de todo es que Bonet i Garí era el patriarca de una familia que acabaría trabajando toda ella en el templo de Gaudí: uno de sus hijos, Jordi Bonet i Armengol, tomaría el relevo al frente de las obras; otro, Lluís, fue el cura de la parroquia, y

Jordi Bonet i Godó, sobrino suyo, entraría a trabajar como escultor.

En 1944 Quintana reorganizó la junta constructora del templo, que lo confirmó en el cargo de director de las obras. Aunque el mando, en principio, le correspondiera a él, su etapa como director debe verse como la confluencia de tres talentos. Tras el desescombros, la restauración de los modelos y la reparación de la valla perimetral, sobre todo urgía seguir con la fachada del Nacimiento. Lo más relevante en la investigación era averiguar si los cálculos de Gaudí eran exactos. El resto de la década estuvo dedicado a trasladar el concepto desde la mesa de dibujo hasta la realidad plástica.

LA ARQUEOLOGÍA DEL FUTURO

En 1951 la ONU aprobó una resolución que restablecía plenamente las relaciones diplomáticas con España. Pese a la proximidad entre Franco y las potencias derrotadas del Eje, el viraje de las Naciones Unidas fue el primer paso para normalizar la relación del país con la comunidad internacional. Con la Guerra Fría en su apogeo y el conflicto de Corea en marcha, Estados Unidos se dio cuenta de que el implacable anticomunismo de Franco, y su posición como último baluarte contra los soviéticos, habían adquirido una importancia geopolítica descomunal.

El 27 de mayo de 1952 dio comienzo en Barcelona el XXXV Congreso Eucarístico Internacional, con el apoyo incondicional de Franco. Era el primero que se convocaba tras el largo paréntesis de la Segunda Guerra Mundial. Daba la casualidad de que la historia del congreso, cuyo objetivo era celebrar el papel central de la eucaristía dentro de la fe católica, había discurrido en paralelo a la de la Sagrada Familia, ya que su creación, en el siglo XIX, solo antecedió en un año a la colocación de la primera piedra del templo. Desde entonces el congreso había adquirido proporciones gigantescas y aglutinaba a delegados de todo el mundo. Se esperaba a más de trescientos arzobispos, que, junto con los trescientos mil peregrinos, convertirían el acto en una multitudinaria kermés religiosa. No obstante, la política nunca estaba muy lejos del púlpito.

Ante una multitud de cien mil personas, el cardenal primado de España, Enrique Plá Deniel, atacó con saña el comunismo.

Como muestra de apoyo orquestada al milímetro, se cerraron todas las fábricas y los talleres para facilitar que los trabajadores, que ascendían a un millón, se unieran a los quince mil prelados que oficiarían ante un público masivo. Cuando el legado papal, el cardenal Tedeschini, llegó al pie de las Ramblas, junto a la estatua de Colón, las cuatrocientas iglesias de la ciudad lo celebraron tañendo sus campanas al unísono. También se esperaba la llegada en barco del Caudillo, que simultanearía su asistencia a aquel gran golpe de efecto publicitario con la negociación a puerta cerrada de un concordato entre España y el Vaticano, que se firmó el año siguiente.

En este congreso, cuyo tema central era la paz, participó por radio desde el Vaticano el papa Pío XII, que se unió a la congregación para rezar por la unidad y la concordia, a fin de que «florezca en nuestra tierra árida y desolada el blanco lirio de la paz».

A guisa de preparativo, se aplicaron rápidamente algunas mejoras cosméticas en la Sagrada Familia, como una gran escalinata ceremonial al pie de la fachada del Nacimiento y una serie de focos que de noche daban vida a su espectacular silueta, permitiendo así que rivalizara con la nueva estatua de bronce, obra de Miret, que corona el Tibidabo.

El 30 de mayo, más de veinte obispos, asistidos por ciento cincuenta sacerdotes, administraron en la Sagrada Familia el sacramento a veinte mil mujeres que habían hecho pacientemente cola frente a la fachada del Nacimiento de Gaudí. Era la primera vez que asistían tantos devotos a un acontecimiento especial desde las exequias del arquitecto.

El congreso contó con la presencia, de enorme importancia simbólica, del cardenal de Nueva York, Francis Spellman; esta visita representaba un paso más hacia la normalización de las relaciones entre Estados Unidos y España, e indicaba que el estatus internacional de paria de este último ya había pasado a la historia. Spellman, apodado el «Papa de América», era tan ducho en arreglar situaciones que Pío XI le había encomendado la misión de hacer llegar hasta la prensa internacional, vía Italia y París, su encíclica *Non abbiamo bisogno*, muy

crítica con Mussolini.

Era también un anticomunista furibundo, que en 1953 apoyó sin reservas las cazas de brujas de McCarthy contra los «rojos» subversivos. Sus opiniones sobre moral pública y sobre los efectos perniciosos de Hollywood no habrían desentonado en las páginas de la *Hoja Informativa* de la Asociación.

Poco después del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, que fue un gran éxito, el deshielo de las relaciones entre España y Estados Unidos recibió un impulso más oficial con la firma, en septiembre, del Pacto de Madrid, que prometía ayudas económicas muy necesarias.

A principios de la década de 1950, la vida cotidiana en la España de Franco se caracterizaba por las más terribles privaciones. La política económica oficial, basada en la autarquía (una obsesión por la autosuficiencia), asfixiaba el crecimiento del país. La generalización del estraperlo (cuyo nombre derivaba de un sonado caso de corrupción de la Segunda República) y el auge del mercado negro provocaron una desigualdad enorme en la distribución de la riqueza. El éxodo urbano adquirió proporciones masivas al hacerse del todo insostenible la agricultura de subsistencia, y su efecto en ciudades como Barcelona fue inmediato. La enorme afluencia de inmigrantes del sur, englobados bajo el epíteto de «murcianos», se instaló en barrios de barracas de nombres tan pintorescos como La Font de la Mamella o Can Valero, en las laderas de Montjuïc; todos ellos no tardaron en comprobar que los perros, al fin y a la postre, no se ataban con longanizas. En Can Valero había siete fuentes públicas para casi treinta mil personas, aunque las vulnerables familias que poblaban sus barracas al menos recibieron la inestimable ayuda del padre carmelita José Miguel, que ayudó a fundar una escuela y un dispensario.

Estos asentamientos improvisados surgían en cualquier parcela libre. Por la costa, entre la Barceloneta y la desembocadura del río Besós, vivían decenas de miles de personas en las chozas del hoy legendario Somorrostro.

A no mucha distancia de la Sagrada Familia, en el lado más sórdido de las vías de ferrocarril paralelas a la ronda de Sant Martí, surgió el famoso barrio de

barracas de la Perona, así llamado por Eva Perón, cuya visita, en 1947, hizo creer ingenuamente a sus habitantes que los ayudaría con su generosidad personal a emprender una nueva vida. Los años cincuenta fueron una época de grandes cambios y pobreza generalizada, por lo que no es de extrañar que la Sagrada Familia, cuyo futuro dependía por completo de los donativos, experimentara una reducción presupuestaria. Con todo, y a pesar de los agobios de la pobreza, era muy difícil que se repitiera un período de conflictos tan brutales como el de la Guerra Civil, y ello por muy diversas razones: en primer lugar, el régimen de Franco aplicaba una tóxica mezcla de miedo y tolerancia cero; en segundo lugar, muchos de los recién llegados procedían de Andalucía y Castilla, ambas de tradición conservadora donde seguía muy arraigado el respeto a la Iglesia; en tercer lugar, toda una generación de republicanos estaba en el exilio, y en último lugar, los que se habían quedado sufrían una profunda desmoralización y un gran agotamiento.

Un año después de la visita del cardenal Spellman, llegó a Barcelona otro americano de perfil muy distinto que presencié una realidad diametralmente opuesta al gran alarde publicitario que había rodeado el congreso. En otoño de 1953 pasó por la Ciudad Condal, de camino a Marruecos, Tennessee Williams, y le chocó la enorme brecha entre ricos y pobres. En Barcelona dio vueltas a la obra con la que ganaría el premio Pulitzer, *La gata sobre el tejado de zinc*. El personaje de Gran Papá, interpretado en la adaptación cinematográfica por el gran Burl Ives, rememora su estancia en Barcelona ante su hijo Brick: «Las colinas alrededor de Barcelona, en España, y los chicos corriendo sobre esas colinas desnudas con la piel desnuda, mendigando como perros hambrientos, aullando y chillando todo el tiempo. Y lo gordos que son los curas en las calles de Barcelona, cuántos hay y lo gordos y sanos que se los ve».

Resulta profundamente irónico que cuando Burl Ives tuvo que comparecer ante la inquisición macarthista, el tristemente famoso Comité de Actividades Antiestadounidenses, por una acusación de comunismo, decidiera salvar el pellejo delatando a algunas de sus amistades. Seguro que al cardenal Spellman le

habría parecido bien.

Pocos meses después de la clausura del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, la Sagrada Familia recibió aún más atención. De hecho es muy posible que el congreso fuera básico para despertar un interés más amplio por la obra de Gaudí.

El 31 de julio de 1952, en una serie de programas para la emisora Radio 3 de la BBC, Nikolaus Pevsner, el gran pope de la historia de la arquitectura en el mundo anglosajón, se dejó seducir al fin por la fantasía gaudiniana. Quizá el hecho de admitir que los ingleses habían sido injustos al mantener a Gaudí completamente al margen del canon oficial fuera un modo de reconocer su propio escepticismo anterior. El caso es que Pevsner se disculpó en antena.

Su descripción de la Sagrada Familia resulta de lo más evocadora:

La fachada culmina en cuatro grandes torres cónicas, o en forma de pan de azúcar (poco espaciadas entre sí), que forman dos parejas muy unidas, y que se estrechan a medida que alcanzan más altura: primero consisten en altas columnas, luego en pilares aún más altos, con líneas horizontales (o dinteles, si se quiere) dispuestas en espiral, y por último, en unas formas sin ningún precedente arquitectónico, agujas en forma de crustáceos, con detalles que a veces recuerdan los apliques de 1925, otras cactus celestiales, otras tumores malignos, y otras espinas de erizados dinosaurios. Estas agujas, situadas encima de las torres cónicas de piedra marrón, están hechas en su integridad de cerámica vidriada, gracias a una técnica increíble... Quizá esta descripción les parezca una locura. Lo es, por supuesto. También es posible que no les parezca demasiado religiosa, pero en eso se equivocan, porque son ingleses, y protestantes, al margen de cómo quieran llamarlo. Tan posible como que les parezca vulgar, cosa que tampoco es. Tiene, o al menos a mí me lo parece, el mismo y feroz poder de convicción que alcanza a veces la arquitectura barroca. Es fabuloso, y milagroso. Te impacta, te desasosiega, se te pega... Justamente por eso es adecuado para la Iglesia, en la medida en que incita a postrarse y adorar. Al menos a los catalanes debe de habérselo parecido, porque el edificio sube gracias a los donativos de la gente, y les aseguro yo que a la gente le encanta.

Por fin Pevsner reparaba su pecado de omisión, después de casi dos décadas. En otro de sus libros, *Pioneros del diseño moderno*, texto seminal de 1936, Antoni Gaudí, arquitecto radical e innovador como ninguno, brillaba por su ausencia.

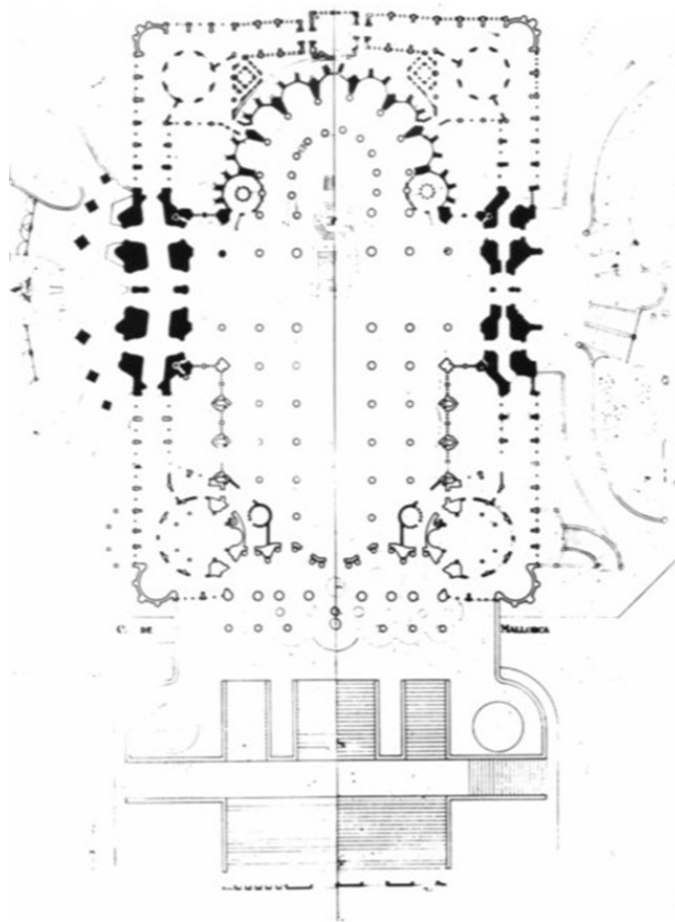
No deja de ser irónico que mientras Pevsner no se enamoró hasta los años

cincuenta de lo que describió como la «fantasmagoría» de Gaudí, e impulsó con ello un reconocimiento a mayor escala, en Barcelona mismo empezara a formarse un lobby organizado cuya intención era parar las obras de la Sagrada Familia.

Hay que decir que a Pevsner tampoco se le habían pasado por alto las dificultades que podía reservar el futuro:

Una observación final. Gaudí murió en 1926, y desde entonces los barceloneses han dado vueltas al problema de qué hacer con la Sagrada Familia. Ya les he dicho que hasta ahora solo se ha levantado más o menos una octava parte. ¿Qué se puede hacer? Para mí es evidente que no se puede seguir al modo de Gaudí, ni siquiera con toda la entrega demencial de España. Supongo que a estas alturas convendrán conmigo en que estamos hablando del más personal e inimitable de los arquitectos. Usaba la menor cantidad posible de dibujos y maquetas. Todos los detalles se decidían frente al bloque y la superficie. Por eso solo veo dos respuestas posibles, una de ellas más tentadora, y la otra (probablemente) más constructiva. Se puede dejar esta especie de iglesia-acantilado como una ruina, ajardinar con sensibilidad el resto del solar y disfrutar del edificio en el futuro como de la más colosal de las custodias, como esas en forma de torre que hay en las catedrales españolas. También se puede confiar en el genio español, y organizar un concurso de proyectos que no sigan ni el estilo de Gaudí ni lo que se ha dado en llamar Estilo Moderno Internacional. Quizá entre los arquitectos jóvenes y con talento de España surja alguno tan fervoroso y original como Gaudí.

Lo que entendía Pevsner, en el lenguaje de los años cincuenta, como «la entrega demencial de España» no tenía en cuenta a los miembros de la Asociación, cuya determinación era absoluta, ni a la junta de obras, que pensaba seguir con el proyecto. Al carecer de un conocimiento más profundo de la transmisión del legado de Gaudí a través de una serie ininterrumpida de fieles ayudantes, Pevsner no podía comprender el verdadero sentimiento de continuidad imperante; y al no tener un acceso privilegiado a la minuciosa labor de Quintana, o de sus colegas y futuros sucesores Lluís Bonet i Garí e Isidre Puig Boada, tampoco podía darse cuenta de su fidelidad a los planos originales de Gaudí. La monografía de Isidre Puig Boada *El temple de la Sagrada Família*, publicada en catalán en 1929, era la fuente más auténtica de información fiable. Es dudoso, sin embargo, que Pevsner conociera la obra.



Plano de la Sagrada Familia extraído del libro de Isidro Puig Boada *El temple de la Sagrada Família*, 1986, editorial Nuevo Arte Thor.

Antoni Gaudí / Wikimedia Commons.

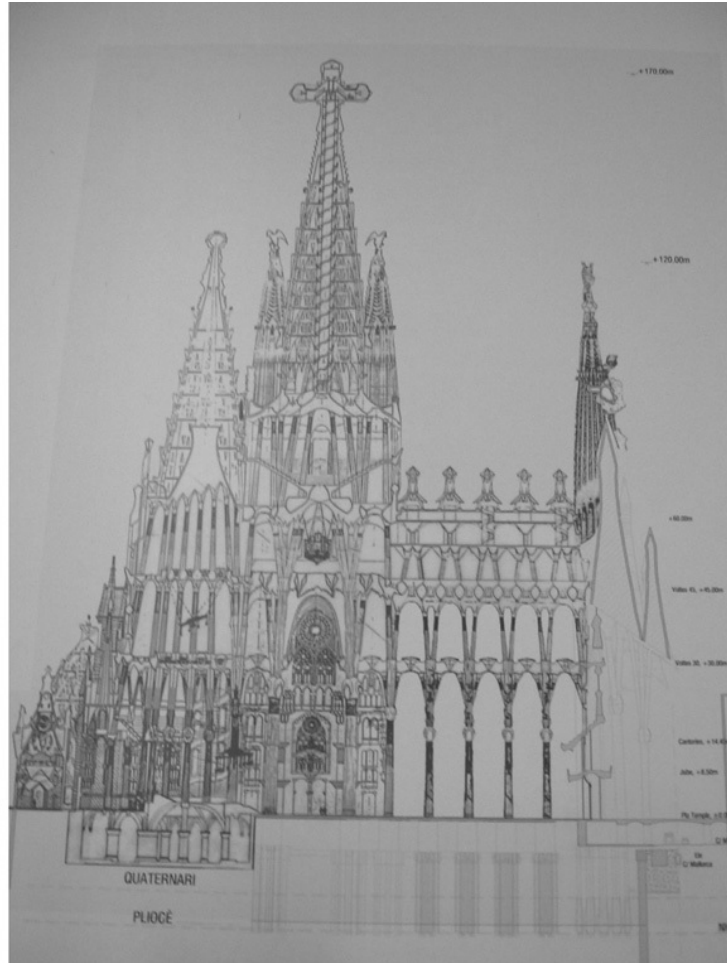
Después de tanto tiempo, Gaudí empezaba a conquistar el favor oficial del mundo académico. En 1956 se fundó la Cátedra Gaudí en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, con el fin de promover, interpretar y proteger su legado y su archivo. En 1958 visitó Barcelona el investigador estadounidense George R. Collins para estudiar a fondo la obra de Gaudí,

estudio que desembocó en la publicación de su monografía *Antonio Gaudí* (1960), el primer análisis serio en lengua inglesa. En su calidad de profesor de Historia del Arte de la Universidad de Columbia, en Nueva York, Collins desempeñó un papel esencial en la rehabilitación del prestigio internacional de Gaudí. La vía elegida por Collins para afianzar en Estados Unidos la relevancia contemporánea del arquitecto jugaba inteligentemente con la deuda de grandes edificios públicos como la Biblioteca Central de Boston y el Metro de Nueva York con la técnica de la bóveda catalana.

También en 1960 se publicó el libro de Conrads y Sperlich *Fantastische Architektur*, que incluía obras de Gaudí, así como la monografía *Gaudí* de Josep Lluís Sert y James Johnson Sweeney. Conrads y Sperlich se centraban en lo fantasmagórico, mientras que Sert, reputado decano de Diseño en Harvard y prestigioso pionero del estilo internacional en Cataluña, optaba por ver a Gaudí como un buscador empírico de soluciones constructivas sencillas. Lo importante es que todos estos estudios, tan distintos entre sí, mostraban un consenso cada vez mayor en que Gaudí era un maestro que merecía que lo tomaran en serio.

En 1964, una exposición sobre Gaudí en el Museo de Bellas Artes de Richmond (Virginia) preparó el terreno para que en 1966 hiciera su debut en el MoMa de Nueva York.

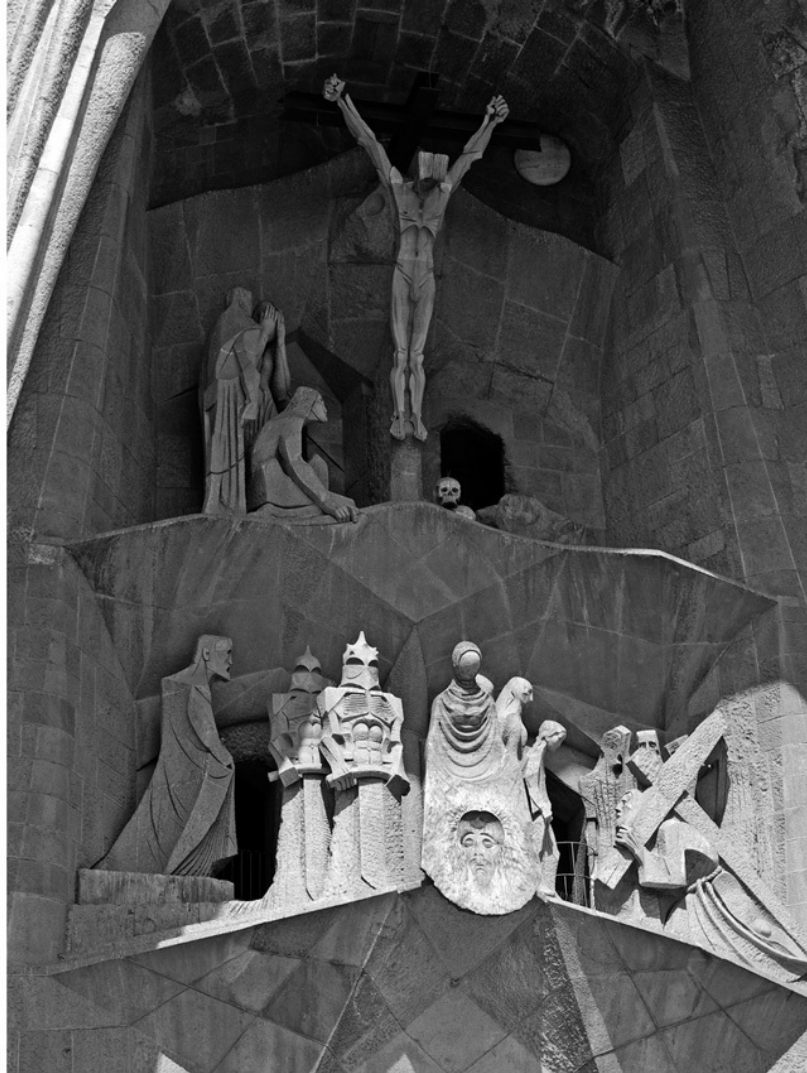
Al mismo tiempo que Gaudí pasaba a ser objeto de estudios serios en el campo de la arquitectura, el aumento de su fama coincidió también con el arranque, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, del boom turístico que puso en marcha el «milagro español». Está claro que era un imán perfecto para el itinerario contracultural de los hippies. A primera vista encajaba perfectamente con todos los estereotipos sobre España como terreno abonado para la genialidad surrealista, una simplificación que no tenía en cuenta para nada su profunda identidad cultural catalana, ni su ferviente religiosidad.



Alzado de la Sagrada Familia.

De Canaan / Wikimedia Commons.

En 1954 empezaron en serio los primeros trabajos de cimentación de la fachada de la Pasión. Darse cuenta de que las obras de la Sagrada Familia habían pasado finalmente de la fase de investigación de laboratorio a la acción concreta sirvió como acicate para la junta, y en 1955 la primera campaña pública de recaudación de fondos a gran escala obtuvo un sorprendente éxito.



Detalles de la fachada de la Pasión de Josep Maria Subirachs.

© ACI / Roman Borodaev / Alamy.

En 1957 se colocó en su sitio la primera columna exenta del interior de la Sagrada Família, con su característica torsión helicoidal. Como veremos más adelante, se invirtieron más horas en procesar y entender los minuciosos cálculos de Gaudí para las columnas que en casi cualquier otro aspecto de la construcción del templo.

En 1958, el artista Jaume Busquets terminó el último conjunto escultórico del

portal central de la fachada del Nacimiento, el de la Caridad. Busquets, figura polifacética y de gran talento, formó parte del colectivo católico y tradicional Amics de l'Art Litúrgic. Pese a su influyente cargo de primer director de la prestigiosa escuela de arte Massana, Busquets también era un perfecto practicante de la humildad cristiana. Durante años aconsejó sobre la decoración de las vidrieras de la cripta de la Sagrada Familia. Su escultura homónima ponía de manifiesto un dominio absoluto del oficio, pero sin renunciar a una emoción sincera. La Virgen se agacha hacia el Niño desnudo para meterlo en el baño con la misma ternura que conoce cualquier madre. La escena, situada muy por encima de nuestras cabezas, implica al espectador con una sencillez muy atractiva.

En 1961, el incremento de los visitantes dejó claro a la junta y a los tres arquitectos que un pequeño museo donde se expusieran en detalle la historia, los objetivos y las aspiraciones futuras del edificio podía ayudar a instruir al público. Este pequeño museo, el primero de una larga serie de variantes, demostró un gran poder de convocatoria. El proceso museológico, por otra parte, ayudó a depurar las ideas de los arquitectos, aunque también dio pie a que se manifestasen actitudes contrarias.

El sábado 9 de enero de 1965, en una carta abierta al director del periódico catalán *La Vanguardia*, un imponente grupo de arquitectos e intelectuales se oponía con sus firmas a que se continuasen las obras de la Sagrada Familia. Muchos, como los arquitectos Òscar Tusquets, Ricardo Bofill y Oriol Bohigas, formaban parte de la *Gauche Divine*, como se llamaba a la generación de jóvenes intelectuales de mentalidad liberal y cosmopolita de la que también formaba parte el poeta Jaime Gil de Biedma. En su calidad de distinguidos miembros de la burguesía catalana, se oponían por naturaleza y por ideología a la tosquedad y la vulgaridad del régimen de Franco, y entraba dentro de lo previsible que para gran parte de la talentosa *Gauche Divine* la continuación de las obras de la Sagrada Familia representara, en el mejor de los casos, un anacronismo y, en el peor, una farsa risible y ahistórica.

También se encontraban entre los firmantes, sin embargo, pesos pesados del arte como Joan Miró y Antoni Tàpies, así como dos de los mejores arquitectos vivos del siglo xx, Alvar Aalto y Le Corbusier. En el caso del arquitecto italiano Bruno Zevi, teórico y fundador de la Asociación para la Arquitectura Orgánica, más allá de su claro posicionamiento en contra del clasicismo, la idea de que otros arquitectos pervirtieran el templo de Gaudí se le antojaba insoportable. Muchos de los firmantes tenían sus propios intereses, pero estaba claro que incluso en algunos de los sectores católicos más progresistas la idea de gastar dinero en un enorme «elefante blanco», en lugar de hacerlo en guías pastorales, resultaba difícil de aceptar. El propio concepto de templo expiatorio les parecía pasado de moda e irrelevante. El texto al que añadieron sus firmas ponía el acento en que el proceso creativo de Gaudí se había basado muchas veces en cambios realizados en el momento mismo de la construcción. Otro aspecto en el que hacía hincapié la carta era que la obra de Gaudí tenía un aspecto muy pictórico y narrativo, y era en sí misma una obra de arte. Según la carta, a nadie se le ocurriría acabar una pintura o una escultura sin la participación del autor. ¿A qué venía, entonces, acabar un edificio? Antoni Moragas, decano del Colegio de Arquitectos, expresaba el parecer, común a otros organismos profesionales, de que la Sagrada Familia no satisfacía ninguna de las necesidades urbanas de la ciudad, y de que había que paralizar las obras en espera de un profundo debate sobre su futuro.

Claro que en el fondo, si leemos entre líneas, a lo que se oponían de verdad muchos de los firmantes era al insidioso crecimiento de lo que consideraban como un simple parque temático religioso.

Más tarde, Òscar Tusquets se arrepintió de haber firmado la carta a *La Vanguardia*, aunque entre todos los cosignatarios el más incongruente fue el escultor Josep Maria Subirachs, que con el tiempo no solo se desdijo, sino que consagró las dos últimas décadas de su vida a esculpir la fachada de la Pasión.

En honor a la verdad, la polémica creada por la carta tuvo poca incidencia en

la Sagrada Familia, ya que su estatus de asociación privada la protegía de cualquier intromisión externa. En los años siguientes, de hecho, los donativos no solo no se agotaron, sino que fueron en aumento. Más importante fue la muerte en junio de 1966 de Francesc de Paula Quintana, que dejó como codirectores a Puig Boada y Bonet i Garí.

En noviembre de 1976 ya estaba rematada la fachada (o el esqueleto, en sentido literal) de la Pasión, con cuatro campanarios que eran un reflejo de los del Nacimiento, al otro lado del transepto. A esas alturas la Sagrada Familia empezaba a dar la impresión de un volumen en crecimiento, como el de un espectacular pastel de bodas.

Lo curioso es que a pesar de los avances en la obra, y de que la atención que despertaba Gaudí en el mundo entero no dejara de crecer a rebufo del turismo, su prestigio en los círculos oficiales de la arquitectura catalana estaba en sus cotas más bajas. Casi parecía que la aprobación masiva desde el extranjero pusiera en duda la validez de lo que había hecho. Los estudiantes de Arquitectura que cursaron la carrera en esa época recuerdan que si se mencionaba a Gaudí era para ridiculizarlo, si es que se le mencionaba alguna vez.

En la década de 1980, cuando el arte abstracto ya era un lenguaje común que iba por su tercera generación, y el arte pop dejaba paso a otra escuela más fría, distanciada y cerebral, la del conceptualismo, el realismo religioso y casi decimonónico de la Sagrada Familia se veía como algo rotundamente obsoleto. Entre 1981 y 1982, el escultor Joaquim Ros i Bofarull, discípulo de Pablo Gargallo, acabó los dos grupos de la Adoración de los Reyes Magos y la Adoración de los Pastores que enmarcan el Portal de la Caridad de la fachada del Nacimiento. Es extraño el estatismo y rigidez de estas figuras. El tema debería transmitir sorpresa y asombro, en la medida en que los dos grupos que representan a los gobernantes y al pueblo se unen para ser testigos de la revelación, pero el efecto creado por Ros recuerda más bien el de un manido decorado teatral.

En 1983, Puig Boada y Bonet i Garí, que ya superaban los noventa años, se

jubilaron y dejaron sus funciones al arquitecto Francesc Cardoner i Blanch, cuyo papel de director acabaría siendo puramente interino, ya que en 1985 lo relevó Jordi Bonet i Armengol, hijo de Bonet i Garí. A partir de 1979, el equipo de arquitectos se vio reforzado con la incorporación del neozelandés Mark Burry, graduado en Arquitectura por la Universidad de Cambridge, que estaba intrigado por la capacidad de Puig Boada y Bonet i Garí para seguir adelante con la obra, al parecer, sin planos. Burry acababa de presentar su tesis de licenciatura, pero los directores, con un espíritu muy similar al de Gaudí, dieron el paso nada habitual de incluir en su equipo a aquel simple novato. De sus colegas, mucho más veteranos, aprendió rápidamente Burry que los planos de Gaudí se ajustaban a unas leyes geométricas de gran complejidad que, una vez aplicadas al material ya existente, se podían recrear a base de paciencia. Pero lo más importante que aportaba esa geometría era el ADN del edificio.

Al principio, haciendo gala del entusiasmo propio de un joven aprendiz, Burry dibujó laboriosamente a mano una nueva serie de planos de trabajo. Cuando se puso al frente del equipo Bonet i Armengol, Burry estaba a punto de dar el salto cuántico a los programas informáticos CAD, que habían ayudado a fabricar las formas complejas que necesitaba el sector aeronáutico para el avión supersónico Concorde. En 1989, el neozelandés, que había alternado su cargo de arquitecto-investigador con los estudios de posgrado, dio el paso definitivo al mundo del diseño asistido por ordenador. Resultó ser un momento revolucionario en la historia de la arquitectura. Lo curioso (y también, una vez más, típicamente gaudiniano) era la interrelación y la tensión a pie de obra entre la última tecnología y una tradición escultórica que apenas había cambiado desde el origen de los tiempos. El tosco instrumental compuesto por el mazo y el cincel competía ahora con una explosión siempre cambiante de avances tecnológicos que a día de hoy han convertido en norma indiscutible la impresión tridimensional. Así las cosas, Jordi Bonet tuvo la sensatez de ver lo que tenían ambos de valioso.

El aspecto más polémico de la Sagrada Familia, sin la menor duda, fue la

aceptación en 1986 por parte del escultor Josep Maria Subirachs del encargo de la fachada de la Pasión. Subirachs fue el primero que admitió que su obra no era en modo alguno una imitación de Gaudí. Tanto es así que lo exigió como una de las condiciones del contrato. En contraste con las formas orgánicas usadas por el arquitecto reusense, y las elegantes curvas que asociaba a Dios, Subirachs es duro, frío, anguloso, incómodo. Gaudí había meditado a fondo la desnuda estructura ósea de la fachada de la Pasión, trazada con detalle en su mesa de dibujo. Desde los años cincuenta, las obras de esta fachada habían sido llevadas a su conclusión por los tres arquitectos Quintana, Isidre Puig Boada y Lluís Bonet i Garí.

Un día Gaudí le explicó a Joan Bergós, su futuro biógrafo, que «en contraste con la del Nacimiento», deliberadamente «decorada, ornamentada, turgente», la fachada de la Pasión, que fue el nombre que le dio, sería «dura, pelada, como hecha de huesos». Sobre su efecto en el espectador no se anduvo con medias tintas: quería que «llegara a dar miedo». «Para conseguirlo —explicó— no escatimaré el claroscuro, los elementos salientes y los vaciados, todo lo que resulte del más tétrico efecto. Es más, estoy dispuesto a sacrificar la propia construcción, a romper arcos, a cortar columnas, a fin de dar una idea de lo cruento que es el sacrificio.» Un dato de especial patetismo es que Gaudí diseñó la fachada de la Pasión mientras convalecía en Puigcerdà, en los Pirineos, de un grave ataque de brucelosis que llegó a poner en peligro su vida, acompañado de una depresión. En Barcelona, mientras tanto, su única pariente viva, Rosita, se mataba con el alcohol.

Es obvio que en esos momentos Gaudí trabajaba en el límite entre la escultura, la arquitectura y la autobiografía, y que consideró que el propio nihilismo del tema inspiraba directamente al creador la evolución del patético conjunto. Si adoptamos este criterio, quizá la interpretación de los deseos de Gaudí por Subirachs sea mejor de lo que pueda parecer. Como hemos apuntado antes, el escultor solo aceptó el encargo con la condición de que no intentaría imitar a Gaudí; lo que él buscaba era algo «simple y cinematográfico». Muy influido por

Henry Moore, adolecía de la misma flaqueza que el escultor inglés, la de halagar el gusto institucional, y su obra, como la de Moore, tenía una tendencia muy marcada a repetirse, disimulada por la ilusión de modernidad de su estilo, reconocible a simple vista. Los ojos redondos, las mejillas chupadas o las narices angulosas de Subirachs son solo tres ejemplos de una serie de sellos distintivos que quedan englobados en un coqueteo con la abstracción prefabricado y que se deja ver sin gran dificultad. El acabado rústico o rugoso de sus superficies es una manera hábil de camuflar la falta de modelado. Otro aspecto del que no se habla tanto es la deuda de Subirachs para con Antoni Tàpies y Eduardo Chillida, de mayor talento que el suyo, y sus flojas reelaboraciones de ideas escultóricas puestas en práctica con brillantez por Jorge Oteiza. Frente a estas figuras está claro que no resiste la comparación, pero es que el baremo es injusto. Lo que sí explican las comparaciones es que Subirachs se convirtiera en blanco fácil y en chivo expiatorio de los críticos de arte que buscaban la garra y la autenticidad de los verdaderos pioneros del arte de vanguardia. Al crítico Robert Hughes se le hizo deprimente conocer la obra de Subirachs, pero no por los motivos que habría deseado el escultor. «Uno no puede contemplar el progreso de la obra sin que se le parta el corazón», se lamentaba Hughes, que en el colmo de la irritación y la mordacidad llegaba a descalificar las nuevas esculturas de la Sagrada Familia como algo «desenfrenadamente *kitsch*». Para él, el valor de Subirachs se reducía al de un vendedor de estéticas de segunda mano.

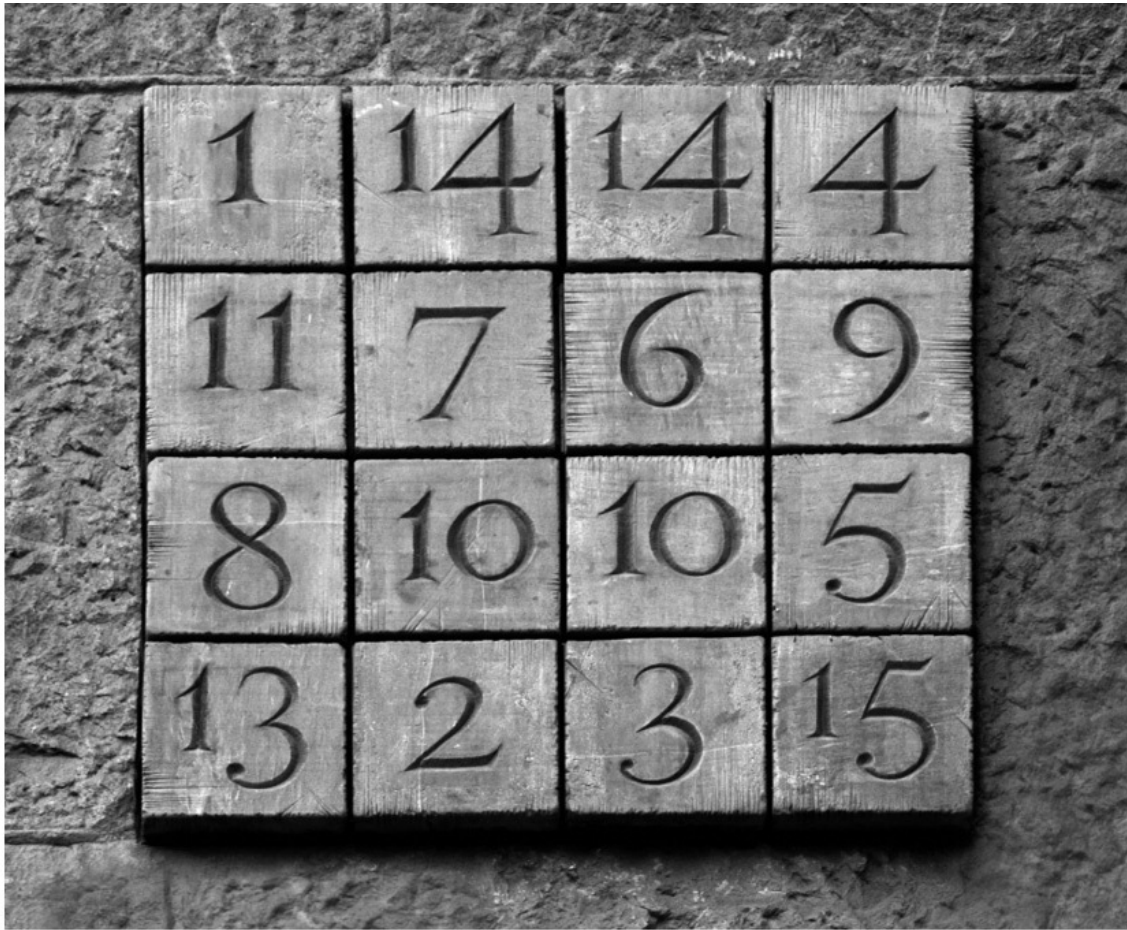
Lo que han visto algunos críticos en las esculturas de Subirachs, con sus pómulos hundidos y su aspecto exangüe, es una atrofia espiritual pareja a la marcada tendencia de su obra a elaborar un cóctel seductor basado en dos doctrinas, la del miserabilismo y la del populismo. El resultado cae con excesiva facilidad en lo empalagoso.

Desde el primer momento, la obra del escultor catalán en la Sagrada Familia, sin dejar de ser inconfundiblemente suya, tuvo que ceñirse a un estricto contenido narrativo que exigía un par de requisitos: atractivo popular y vasto alcance. Dos aspectos de importancia capital son la legibilidad y lo adecuado de

la ambientación. Gaudí aspiraba a un efecto «duro, pelado, como hecho de huesos», así que desde este punto de vista no se le puede reprochar nada a Subirachs.

El diseño de Gaudí para la fachada de la Pasión empieza por unas columnas inclinadas que parecen versiones anoréxicas de las del Park Güell. El dosel que las cubre a gran altura es como un baldaquino gigante, o como el guardapolvo de un retablo mayor medieval. En su *Gaudí esencial*, Daniel Giralt-Miracle compara las columnas con troncos de secuoya, uno de los organismos vivos más antiguos del planeta, hasta el punto de que algunos ejemplares son anteriores al drama que se despliega abajo, en la fachada. Partiendo de la Última Cena, y pasando por escenas como el beso de Judas, el *Ecce Homo*, Longinos a caballo y la Crucifixión, Subirachs nos conduce hasta el Gólgota por un sinuoso recorrido. Cerca del suelo, al alcance de la mano, hay una representación a tamaño mayor que el natural de Cristo torturado y humillado, atado a la columna central, en un momento de su flagelación por los soldados romanos. La fachada de Subirachs merece que por un momento nos quitemos la armadura estética y nos permitamos seguir la historia con detenimiento.

Uno de los detalles que nos llaman enseguida la atención es el Cuadrado Mágico, en el que todas las filas de números suman la cantidad simbólica de 33, la edad de Cristo. Abierto a un sinfín de interpretaciones, que deambulan por el campo minado de las claves matemáticas, los ritos masónicos, la alquimia y las ciencias ocultas, el cuadrado mágico de Subirachs es un entretenimiento que alentará sin duda tantas teorías de la conspiración como las que rodean el asesinato de Kennedy. Al igual que en el famoso laberinto de Chartres, o que en la representación del Cuadrado Mágico que incluyó Durero en su enigmático y espléndido grabado *Melancolía I*, donde la constante mágica es 34, la necesidad de llegar a los más abstrusos conceptos es inagotable. Buscar la razón en un mundo de caos es propio de la condición humana. Al menos Subirachs, al conducirnos hasta la *Melancolía I* de Durero, nos ha brindado una alusión fascinante a la imagen de Gaudí trabajando.



Cuadrado Mágico. Josep Maria Subirachs.

© ACI/John Prior Images / Alamy.

El ángel sedente de Durero, ceñudo, taciturno, con su compás, su poliedro y su esfera perfecta, es una representación inmejorable de Gaudí, y una alusión directa a la fe pitagórica en la centralidad de los números y de la forma en el cosmos, que tan gran papel desempeña en la temática de la fachada del Nacimiento, al otro lado del transepto. Aquí tenemos a Gaudí, cual Leonardo da Vinci del siglo xx, lleno de dudas e inquietudes, y tan volcado como el propio Durero en demostrar la relación simbiótica entre el arte, las matemáticas y la

ciencia, a la vez que recurre a todo su ingenio y sus conocimientos para la búsqueda del Santo Grial de la arquitectura. No hay mejor metáfora del alma introspectiva de Gaudí, que interrogaba su fe sin descanso, ni de la necesidad de transformar el sufrimiento personal en un arte que emocione de verdad. Por razones obvias, la fachada de la Pasión es el momento más oscuro de Gaudí y de Subirachs.



Alberto Durero, *Melancolía 1*, grabado de 1514.

Albrecht Dürer / Wikimedia Commons.

En 1986, el año en el que Subirachs se embarcaba en la fachada de la Pasión, empezaron a ponerse los cimientos de las naves. Hasta el cambio de milenio

prosiguieron las obras en el cuerpo del templo, y los muros y bóvedas de las naves y del ábside empezaron a dar una idea real del conjunto. Pasado el año 2000 se produjo un cambio brusco de marcha en las obras de la Sagrada Familia. A partir de entonces, el tándem formado por Mark Burry y Jordi Bonet pudo sacar todo el provecho posible a los adelantos del análisis informático, el corte con láser y la robotización. Aun siendo esta su especialidad, Burry no perdió ni una pizca de su respeto por la enorme creatividad de Gaudí, al contrario: fue una lección de humildad comprobar que los datos obtenidos por ordenador confirmaban la exactitud de los cálculos del maestro, que, por milagroso que parezca, los hacía casi todos mentalmente. Para el científico, el arquitecto o el simple aficionado, fue una de las fases más emocionantes de las obras del templo. Las grúas y los operarios seguían trabajando sin que fueran un estorbo las visitas, que podían verlo todo desde dentro.

En 2001 se restauró el edificio de las escuelas de la Sagrada Familia, desplazado a una esquina del solar y convertido en un gran expositor que permitía entender más a fondo el estilo gaudiniano, con todo un vocabulario nuevo que aprender. Una vez que el lego captaba la eficacia y la hermosa sencillez del arco catenario, podía descifrar hasta lo más complejo. Los conoides, por ejemplo, son formas creadas a partir de líneas rectas paralelas a un plano director que se despliegan en torno a un solo eje; o, siendo menos específicos, un tipo de superficies curvas cuya forma posee la belleza de una ola perfecta. Lo más fácil es sustituir las palabras por modelos gráficos, o por una ecuación geométrica. Multiplicando los conoides se obtiene un conoide parabólico, cuya primera y espectacular aparición se produce en el tejado de las escuelas de la Sagrada Familia, con la maravillosa ondulación de sus ladrillos, donde la economía y elegancia se funden de manera prodigiosa. Aquí podrían ayudarnos Stefan Hildebrandt y Anthony Tromba, con la sencilla analogía que usan en su fascinante libro *The Parsimonious Universe. Shape and Form in the Natural World*. Para entender el lenguaje de las formas de Gaudí hay que volver a la inocencia de los juegos infantiles. Tomemos un cuenco de agua con jabón y

juguemos con dos anillas hechas con alambres. Levantemos la superficie con una, o tensemos la película transparente que brilla entre las dos, y en cuestión de minutos crearemos formas con nombres tan complejos como paraboloides hiperbólicos o hiperboloides hiperbólicos, una especie de elegante embudo que utilizó Gaudí para perforar el techo de la Sagrada Familia con una serie de orificios que iluminan la nave. En las torres, una de las cuales fue terminada en vida de Gaudí, la escalera traza un helicoide de elegante sencillez que recuerda el dibujo de una caracola, como en la Gran Mezquita de Samarra. En algunas de sus obras Gaudí optó por una solución más compleja, la de la doble hélice, empleada por Leonardo en Chambord, e identificada más tarde, en 1957, como la forma del ADN por Crick y Watson. Si Gaudí aún hubiera estado vivo, es posible que hubiera respondido: «¡Pues claro!».

La aplicación de la informática a estas fórmulas geométricas no solo suponía un ahorro de tiempo, sino que también abría infinitas posibilidades. Las aportaciones de Burry han introducido un cambio radical dentro de los parámetros de la arquitectura.

La de la Sagrada Familia es también una historia de los cambios tecnológicos. Cuando Gaudí inició su carrera como arquitecto, formaba parte de la primera generación que usó la fotografía como el instrumento de un viaje virtual por el glorioso universo de los estilos. Tenían toda la variedad del mundo a sus pies, como arquitectos de sillón. Más de ciento treinta años después han cambiado radicalmente los materiales, las técnicas, la tecnología y las comunicaciones. Mark Burry trabaja en Melbourne, donde imparte clases de Innovación y dirige el Spatial Information Architecture Laboratory de la Universidad RMIT. Como director y fundador del Design Research Institute del RMIT, no anda precisamente corto de trabajo, pero gracias a la frecuencia con que viaja a Barcelona, y a las comunicaciones informáticas, puede estar siempre, «virtualmente», a pie de obra. Teniendo en cuenta su experiencia y sus conocimientos, no es de extrañar que haya asesorado varias veces a Arup, Foster y Gehry. El campo que abre en nuestro entorno constructivo la plasmación real

de formas imaginarias no tiene límites, como con tanto acierto han demostrado Zaha Hadid y otros arquitectos.

A medida que avanzaban las obras de la Sagrada Familia se fueron diluyendo las voces discrepantes, enfrentadas con lo inevitable: después de haber invertido tanto en el proyecto, ahora no iban a dejarlo a medias. Por otra parte, el estudio a fondo de Gaudí estaba recibiendo un nuevo impulso gracias a especialistas neerlandeses como Jan Molema y Jos Tomlow, alemanes como Arnold Walz y Rainer Graefe y rusos como el moscovita Leonid Demianov, entre muchos otros que se sumaban así a los expertos autóctonos, catalanes y españoles, para analizar y someter a debate sus talentos y sus técnicas revolucionarias.

En 2002, con la celebración del Año Internacional Gaudí, que conmemoraba el 150 aniversario de su nacimiento, los estudios sobre su figura llegaron al público en general. El entusiasmo y la finura diplomática del comisario de los actos, Daniel Giralt-Miracle, lograron unir por primera vez a casi todas las instituciones culturales de Cataluña y España para celebrar el genio de Gaudí en todos los lugares donde había trabajado. Para los entusiastas del arquitecto catalán, 2002 fue un punto de inflexión; para la Sagrada Familia, un don del cielo. El boom gaudiniano que vivimos hoy aportó a la basílica una fuente de ingresos (el turismo) que aseguraba el ambicioso plan de terminarla para el centenario de la muerte de Gaudí, en 2026.

Por fin el visitante podía ver los planos finales del maestro como una realidad, no como un vago sueño. Los detalles empezaban a brillar a pleno sol. En las alturas se observaban nítidas versiones ampliadas de frutas autóctonas, como metáforas del alma humana dotadas de absoluta plenitud visual: caquis naranjas, racimos de castañas, higos jugosos, almendras, cerezas de un rojo sanguíneo, melocotones arrebolados, ciruelas negras, y una dorada profusión de nísperos que se derraman con la misma abundancia que en los puestos de frutas del famoso Mercado de la Boqueria, o que en *El jardín de las delicias* de El Bosco, aunque el mensaje, respecto al de este último, sea diametralmente opuesto: lo más probable es que Gaudí pensara en el árbol de la vida tal como aparece

descrito en el Apocalipsis, con sus frutos que, distintos cada mes, curan todos los males.

Hacia años que estas explosiones de color las esculpía primorosamente el artista Etsuro Sotoo, que abandonó Japón por el honor de trabajar en la obra maestra de Gaudí. Sotoo, para quien el simbolismo de estas frutas era simple y profundo, desarrolló sus ideas durante una conferencia en la Universidad de Fordham, en Nueva York: «Todo lo coronan frutas frescas, maduras y multicolores, sin hojas, porque cuando desaparece nuestro cuerpo se eleva nuestra alma. Cuando una persona ha oído muchas buenas palabras, y ha leído muchos buenos libros, su alma es una fruta madura. Arriba, sin embargo, no hay palabras. No hacen falta».

En el interior de la basílica, las columnas se ramificaban para formar árboles que conducían la vista hacia un dosel de bóvedas. Gaudí tenía la esperanza de que este dosel nos recordara la protección natural de las hojas, que permiten que se filtre la luz. En el exterior, como otra alusión a la estructura interna y a su crecimiento vertical, los montones de frutas representaban la prodigalidad de la naturaleza.

Sotoo aprendió de Gaudí que la espiritualidad del arte puede abrir las puertas de una fe más honda. Así le ha sucedido al escultor japonés, que lleva más de tres décadas ayudando a conformar la identidad de la Sagrada Familia, y a quien debemos la incorporación a la fachada del Nacimiento de un coro de quince ángeles que como musas sacras, haciendo sonar una panoplia de instrumentos populares como arpas, gaitas y exóticos sitares, celebran y dan testimonio del nacimiento del Salvador. Antes de la muerte de Gaudí, Jujol y otros de sus ayudantes gozaron de la confianza del maestro para dejar una huella personal en el espíritu y el planteamiento general de muchas de sus obras. Es esta rica veta la que ha seguido explorando Sotoo con su singular manera de imprimir en la piedra formas perdurables.

Los espectadores retroceden y vuelven a mirar, arrastrados visualmente hacia los pináculos, mientras la silueta general del templo adquiere plenitud. Las torres

se levantan como una elaborada tarta nupcial, a fin de que, en palabras de Gaudí, «el exterior esté en armonía con el interior, en aras de que prevalezca una forma de pirámide». En total deben arracimarse dieciocho torres, que se elevarán unidas como una familia de piedra. Coronando las fachadas de la Pasión, el Nacimiento y la Gloria (aún inacabada), doce torres de entre noventa y ocho y ciento veinte metros serán como una corona de pináculos para los juegos espaciales de la zona central. En cada esquina del crucero habrá una torre, dedicada a uno de los evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, coronados por sus respectivos atributos: el ángel, el león, el buey y el águila. Lo previsto es que alcancen ciento treinta y cinco metros, y que su simetría sea perfecta. Sobre el ábside, otra torre apenas más baja, rematada por una estrella y dedicada a la Virgen María. Por último, la torre central, cuya vertiginosa altura será de ciento setenta y dos metros y medio, estará dedicada a Nuestro Salvador Jesucristo. El coronamiento previsto por Gaudí era una cruz gigante de cuatro brazos que de noche, cual brújula moral, irradiaría la luz de intensos focos que iluminarían el camino y nos recordarían el mantra de Cristo: «Yo soy la luz del mundo».

Los grupos escultóricos, los elementos dedicados a santos y sedes y los motivos e historias de las vidrieras forman en el interior y el exterior un rico vocabulario de referencias litúrgicas cruzadas que tardaríamos toda una vida en descifrar. El arquitecto que llevamos dentro se asombra de tanta ambición. Nuestro escultor interior se queda atónito por la abundancia de detalles que sobrecargan la fachada en una fascinante especie de *horror vacui* medieval. Al historiador que hay en nosotros le cuesta conciliar las paradojas que funden el futuro, el presente y el más remoto pasado. Y el católico devoto, mientras tanto, rumia el mensaje y la misión que proclama con fuerza el edificio.

Para los matemáticos, la Sagrada Familia es una fuente infinita de contemplación, no exenta de un punto (o varios) de perplejidad. Uno de los edificios favoritos de Gaudí durante sus estudios era la Alhambra, el romántico complejo palaciego nazarí que, según Robert Irwin, podría estar inspirado en una sociedad esotérica que existió en Basora durante el siglo x, la de los Hermanos

de la Pureza. Creían sus miembros que «la ciencia de los números es la raíz de cualquier otra ciencia, la fuente de la sabiduría, el punto de partida de cualquier conocimiento y el origen de todos los conceptos». Consideraban que el 7 era el número perfecto, y que el alma humana cruzaba siete cielos en su viaje hacia Dios. El encanto de la Alhambra se explica, entre otras cosas, por el uso de la raíz cuadrada para generar una armonía íntima entre sus partes, aunque cueste discernirla a simple vista. Otra relación similar, pero no idéntica, era la de la cabeza con el resto del cuerpo humano, próxima al número áureo. Para Gaudí tenían más importancia los ecos bíblicos del 7 en la creación, y muy en especial su proliferación en el Apocalipsis.

Gaudí ya había usado muchas veces un solo módulo como medida para definir toda una estructura. En la Casa Vicens, este módulo lo genera algo tan banal y práctico como la anchura de una baldosa, o en el caso de la cooperativa de Mataró, la longitud y la anchura de una humilde plancha de madera. En la Sagrada Familia el módulo mide exactamente siete metros y medio, la anchura de las naves laterales. Casi todas las otras medidas son múltiplos de este módulo definidor: la nave central mide el doble, quince metros; si le sumamos las otras cuatro llegamos a los cuarenta y cinco; la altura de las naves laterales es de treinta metros, y la de la central, cuarenta y cinco; la anchura del transepto es de sesenta metros, que es también la altura que alcanza la bóveda en el crucero. Con su escala simbólica y humana (no muy alejada del número áureo), que describió como el «árbol-hombre», Gaudí estaba convencido de que infundiría una sensación de armonía al espacio. Ahora bien, los módulos pueden multiplicarse un número infinito de veces, y la medición inicial, de escala humana, puede desembocar en un espacio gigantesco y casi pavoroso. El descubrimiento de cómo funcionaba el módulo facilitó a la generación de arquitectos posterior a la muerte de Gaudí interpretar el conjunto del proyecto. Aunque pudiera intervenir la «providencia», como afirmaba él mismo, Gaudí nunca dejaba nada al azar.

Es legítimo usar disciplinas como la geometría, las matemáticas y la ingeniería para entender la estructura de la Sagrada Familia, pero para Gaudí la

esencia del edificio era que la forma se ajustase a su función litúrgica. Al igual que la Biblia, la Sagrada Familia podía leerse una y otra vez para revelar los secretos de su divino mensaje. La basílica de Gaudí, edificada a partir de una lógica expiatoria, ponía de manifiesto un dogmatismo católico que al mismo tiempo estaba vinculado a un misticismo muy particular y a una veneración casi panteísta de la naturaleza. Por otra parte, es casi seguro que Gaudí veía el edificio en clave milenarista, como el gran templo que guiaría el catolicismo hacia el futuro, y que sería el faro de una nueva época.

En su bien argumentado libro *La Sagrada Familia según Gaudí*, Armand Puig i Tàrrach, antiguo decano de la facultad de Teología de Cataluña, propone varios itinerarios por el edificio para descifrar el laberinto espiritual de Gaudí. Habida cuenta de la accidentada historia de la Sagrada Familia y de las profundas heridas de 1936, no es de extrañar que Puig atribuya inquietudes y temores milenaristas a los ladrillos y el cemento. En su opinión, quedarse en el drama espacial del edificio es ignorar el mensaje inscrito en clave sobre sus paredes, y también dentro de ellas.

Para Puig, la Sagrada Familia constituye una tentativa de erigir una Nueva Jerusalén cuyo mensaje dominante es la búsqueda de la paz universal. Rodeado a la altura del suelo por su claustro, que sigue el muro perimétrico, la Sagrada Familia se eleva como una unidad urbana, o un paisaje onírico y exótico, con ecos de las miniaturas medievales que iluminan los Beatos, esos manuscritos exclusivamente españoles de los que pocos ejemplares se conservan. Cruzar el umbral es penetrar en un espacio sagrado.

La Sagrada Familia funciona al mismo tiempo como una alegoría cristiana y como un templo para la oración. Al visitarla por primera vez, sin ninguna preparación, se corre el riesgo de pasar por alto esta carga tan grande de significado. Incluso formas curvas como los paraboloides generados a partir de tres líneas rectas se interpretaban como metáforas de la trinidad formada por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El visitante queda inmerso en una trama de signos y señales que se alimentan mutuamente de sentido, y que se adhieren al

templo como los moluscos a un barco en mitad del mar. Los misterios cristianos, según Puig, inician un despliegue lento y paulatino.

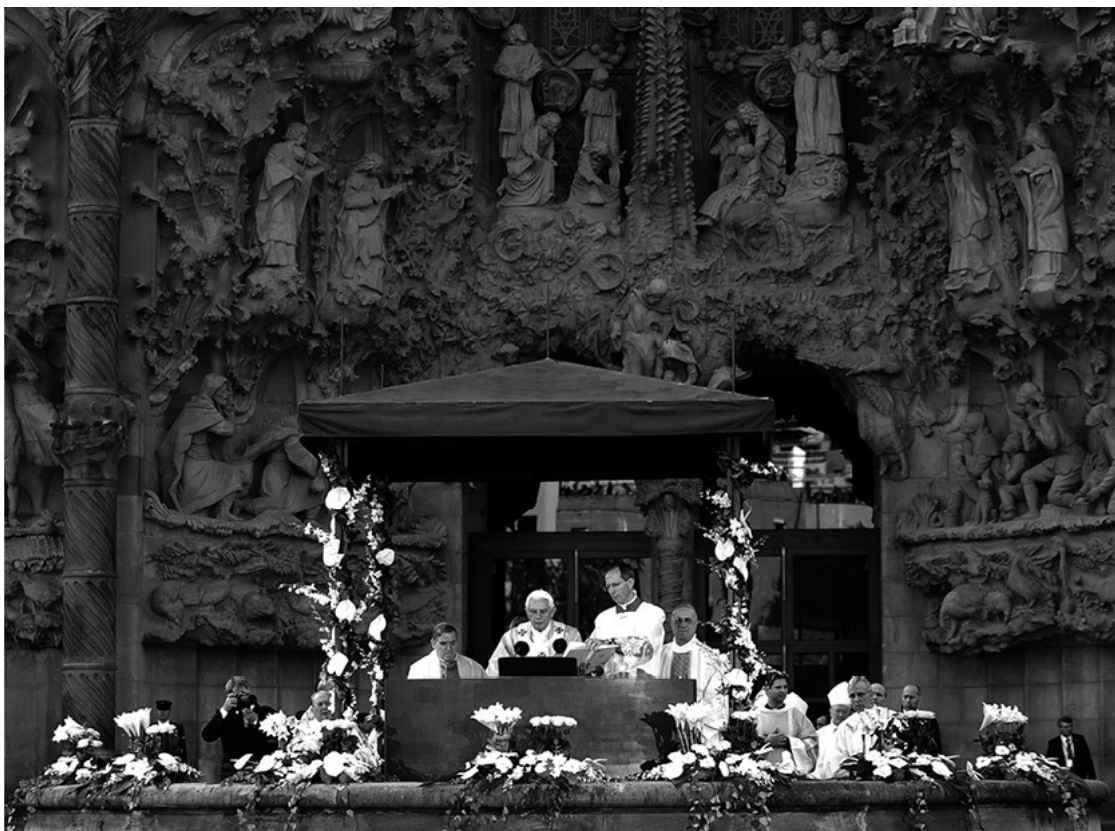
El primer itinerario propuesto por Puig es la *Via Humanitatis*, desde la fachada central, la de la Gloria, hasta el altar y el ábside que lo rodea. Partiendo del otro lado de la calle Mallorca, el visitante cruza un puente (aún no construido) para aproximarse a las visiones de la creación esculpidas en la pared externa. Abajo, en el túnel, entre las emanaciones de la gasolina, se halla el infierno. En el transepto, esta *Via Humanitatis* se cruza con lo que llama Puig la *Via Christi*, cuyo punto de partida, como es lógico, está fuera, en la fachada del Nacimiento, que representa el nacimiento de Cristo, y que pasando ante el altar (un gran sarcófago de piedra) llega hasta la fachada de la Pasión de Subirachs. El último itinerario, la *Via Ecclesiae*, sería una fusión de los dos anteriores pero enfocada en espacios rituales como el baptisterio. Es un itinerario circular, un viaje del alfa al omega. En cada punto Puig ilumina los detalles con fragmentos bíblicos o frases claves del Credo Niceno, que nos retrotraen a la ortodoxia que se encuentra en el meollo de este espacio tan heterodoxo.

Todo está plagado de detalles fascinantes. Si alguna clave interpretativa posee la Sagrada Familia son las visiones, proféticas y de un significado enigmático turbador, que tuvo san Juan en Patmos. Muy por encima del altar vemos un círculo de luz rodeado por veinticuatro aberturas, referencia, según Puig, a los músicos que en el Apocalipsis rodean al Cristo en Majestad, sentado dentro de su mandorla, como en tantos altares románicos. En las paredes exteriores, serpientes, lagartos y otros reptiles orientados hacia abajo, como si quisieran esconderse debajo de una piedra o anduvieran de camino al inframundo; para Puig, es el símbolo de la victoria de Cristo sobre el mal.

En 2005, el interior de la Sagrada Familia, con las vidrieras de la parte superior de la fachada del Nacimiento, empezaba a conferir al templo cierto aspecto conclusivo. Al año siguiente empezaron las obras de los coros que flanquean la nave central. En 2009 se terminaron las bóvedas de la nave central y del ábside. Ya no hacía falta que la junta constructora se preocupara por el

clima durante las misas y las celebraciones al aire libre que solían oficiarse con el telón de fondo de la fachada de la Pasión. La atención del público se trasladó al interior, con el deseo de estudiar aquel espacio tan nuevo como apabullante. A pesar de la magnificencia de las cuatro grandes puertas de bronce de Subirachs, minuciosamente recubiertas de texto y claves crípticas, su fachada de la Pasión ha seguido siendo blanco de no pocas críticas, aunque está claro que con tantas polémicas a sus espaldas se ha beneficiado del cambio de protagonismo y de su reabsorción en el conjunto.

El domingo 7 de noviembre de 2010, el papa Benedicto XVI consagró la Sagrada Familia en una ceremonia durante la cual, como toque especialmente emotivo, untó el gran bloque de piedra rosada del altar con los óleos sagrados del crisma, una mezcla aromática de aceite de oliva virgen y bálsamo. Otro momento muy conmovedor fue cuando impartió su bendición a Jordi Bonet, el arquitecto jefe, heredero de un linaje que se remontaba al propio Gaudí. Fue el día más importante de la historia de la Sagrada Familia desde la colocación de la primera piedra, en 1882. Las palabras del Papa tuvieron un tono profético muy adecuado: «La alegría que siento de poder presidir esta ceremonia se ha visto incrementada cuando he sabido que este templo, desde sus orígenes, ha estado muy vinculado a la figura de san José. Me ha conmovido muy especialmente la seguridad con la que Gaudí, ante las innumerables dificultades que tuvo que afrontar, exclamaba lleno de confianza en la Divina Providencia: “San José acabará el templo”. Por eso ahora, no deja de ser significativo que sea dedicado por un Papa cuyo nombre de pila es José».



El papa Benedicto XVI recita el ángelus frente a la Fachada del Nacimiento. 7 de noviembre de 2010.

© LLUIS GENE/AFP/Getty Image.

Hubo en Barcelona algunas voces discordantes que protestaron contra la postura del Papa en temas como el aborto y la homosexualidad, pero no bastaron para aguar la fiesta. Benedicto XVI había venido a prestar voz y autoridad a la firme creencia de Gaudí en que lo que edificaba no era la última catedral gótica de Europa, sino la primera de una nueva era cristiana. Esto, que podría parecer contradictorio, esclarecía en realidad, de modo fascinante, la tensión intrínseca a la obra gaudiniana. La modernidad del arquitecto, y la del Papa, podían parecer más propias de épocas inmemoriales. Firmemente arraigada en el pasado, pero en construcción hacia el futuro, la Sagrada Familia constituye un extraño anacronismo. Una vez terminada, ¿cómo encajará en el paisaje urbano de una

ciudad en expansión?

Las ciudades son entes en perpetua mutación, para las que el cambio, como estado perdurable, es al mismo tiempo un peligro y una fuente de vida. Durante los preparativos de la visita papal a la Sagrada Familia se conoció que la necesidad de un enlace ferroviario de alta velocidad, el AVE, cuyo túnel pasaría peligrosamente cerca de los cimientos de la basílica, tenía prioridad sobre cualquier presunto riesgo para la seguridad del templo.

En 2007, el grupo SOS Sagrada Familia hizo público un documental muy alarmante en el que se simulaba el derrumbe del templo. En 2009, Adif, la empresa pública responsable del enlace de alta velocidad con la red ferroviaria francesa, presentó un informe independiente de Intemac en el que se afirmaba que las obras de la Sagrada Familia generaban más vibraciones de las que pudiera llegar a provocar la perforación del túnel. Echando mano de todos los recursos jurídicos a su disposición, la junta constructora vio desestimada tres veces la petición de detener las obras por la Audiencia Nacional, la cual solicitó, nada menos que en seis ocasiones, informes sobre las posibles vibraciones sísmicas debidas a la perforación del túnel. A los pocos meses de la visita del Papa, en noviembre de 2010, el Congreso de los Diputados sometió nuevamente a debate los riesgos para la seguridad de la Sagrada Familia, que desde julio de 2005 formaba parte de la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco, dentro del apartado «Obras de Antoni Gaudí». El Partido Popular, de orientación conservadora y que entonces estaba en la oposición, se posicionó a favor de la junta. El tema estaba muy politizado debido a la proximidad de las elecciones. El ministro de Transporte y Obras Públicas, José Blanco, alegó que la cuestión era ante todo económica. Retrasar el AVE y modificar su trazado encarecería las obras y demoraría hasta en cuatro años el tan necesario enlace ferroviario con Francia.

Adif había hecho públicas desde el principio las rigurosas medidas de seguridad que se seguían en las obras, con más de ocho mil sensores de vibración y más de cien pilotes de hormigón armado, a los que había que añadir

otros ciento cuarenta y seis sensores en el propio solar de la Sagrada Familia. En julio de 2011, faltando pocos meses para las elecciones, el túnel dejó atrás la zona de peligro. La oposición de la junta al AVE, sin embargo, podía provocar efectos indeseados, como que se oyeran voces de que quizá fuera mejor dejar la Sagrada Familia tal como estaba en ese momento.

Como hemos visto, las ambiciones de la Sagrada Familia son enormes. De hecho, siempre lo han sido. Espiritualmente, se esperaba que en su calidad de templo expiatorio pudiera brindar orientación moral, social y religiosa, y obtener el perdón de los muchos pecados de la sociedad. Como edificio, representaría la Nueva Jerusalén. Se convertiría en la catedral de Europa, justo cuando empezaba a descuadernarse la utopía europea.

En 2012 se produjo otro cambio de guardia en la Sagrada Familia: Jordi Bonet, hombre de gran talento, se jubiló a los ochenta y siete años y dejó su puesto a Jordi Faulí i Oller, que como tantos arquitectos había empezado a trabajar en el templo antes de obtener el título, en 1990. La especialidad de Faulí era la misma que la de su colega Mark Burry: el uso de programas informáticos CAD para analizar la construcción.

A pesar de los últimos reveses en la lucha contra el paso del AVE, las obras seguían su curso, y Etsuro Sotoo, el escultor japonés, seguía añadiendo más detalles. En los quince ángeles incorporados a la fachada del Nacimiento aún se distinguía el estilo gaudiniano de principios del siglo xx, y el de sus pioneros, los Matamala. El verdadero carácter de Sotoo solo ha visto la luz cuando ha aprendido a no intentar imitar a Gaudí, sino a seguir su espíritu en el momento de esculpir. Las frutas de los pináculos planeadas por Gaudí se han vuelto más idiosincrásicas, más reconocibles como obra del japonés.

Durante el verano de 2014, Sotoo colocó en su sitio la primera de las cuatro puertas gigantes de bronce de la fachada del Nacimiento de Gaudí, de siete por tres metros cada una. Para alguien cuya pasión por la Sagrada Familia nacía de su amor a la piedra, fue un nuevo punto de partida. En estas puertas es donde

Sotoo se encuentra a sí mismo. Predominantemente verdes, están recubiertas de hiedra, flores de calabaza, lirios e insectos varios, todos ellos de bronce. Son obras henchidas de gozo, con el exotismo de Klimt o de una estampa japonesa, y la exuberancia de un estanque de nenúfares de Monet. Deliciosamente lúdicas, se prestan a que la curiosidad infantil descubra aquí un escarabajo, allá una mariposa. Sotoo ha dado con el registro perfecto, en el que la artesanía se erige en punto de encuentro de lo popular y lo accesible.

El futuro de la Sagrada Familia ya no está en duda. Ya no es cuestión de sí o no, sino de cuándo. A juzgar por el ritmo de la fachada del Nacimiento, que ha tardado más de un siglo en acabarse, la decoración final aún queda muy lejos. En Cataluña, la Iglesia católica ha dado muestras frecuentes de valor e innovación al encargar obras de arte. El Cristo en Majestad de Sant Climent de Taüll, del siglo XII, es una de las grandes imágenes de la historia del arte. A nosotros nos queda más cerca en el tiempo la decisión de la junta de obras de ofrecerle la Sagrada Familia a un arquitecto novato que nunca había trabajado a tan gran escala, y todavía más la del capítulo de la catedral de Palma de Mallorca de ofrecerle la capilla del Santísimo, a la derecha del altar mayor, dedicado a san Pedro, al artista vanguardista Miquel Barceló, que representó el milagro de la multiplicación de los panes y los peces con todo un festival decorativo de cerámica que cubre las paredes. Si nos vamos al otro extremo, en 2015 el director del museo del santuario de Montserrat convenció a un artista abstracto de fama mundial, Sean Scully, de que decorase la capilla del monasterio benedictino de Santa Cecilia.

La austeridad triunfante de Scully nos devuelve a nuestro punto de partida. En *L'Art Sacré*, el padre Couturier subrayaba la estrecha relación entre arte y fe: «Era una tradición ininterrumpida: un siglo tras otro, por muy diversos y revolucionarios que fuesen, los principales maestros del arte occidental encontraban siempre a papas, obispos y abades que les encargaban, superando a veces grandes obstáculos, los mayores monumentos de la cristiandad».

Mi esperanza, con esta *Sagrada Familia*, es haberle ofrecido al lector no solo un edificio, sino una unión de pensamientos cuyo rico pasado conforma un futuro emocionante. Gaudí inscribió un alfa y un omega en lo alto de los muros. En el principio está su final, y en su final, un nuevo inicio.

EPÍLOGO

Mi relación con Gaudí siempre ha estado marcada por las coincidencias. Aún me acuerdo de la conmoción y la incredulidad que me produjo descubrir que el Mas de la Calderera de Riudoms solo estaba a unos cientos de metros de la rambla de mis juegos de infancia, cuando cazaba murciélagos bajo el puente del tren, huía de los escorpiones y fumaba mi primer (y único) Celta.

Habíamos entablado muy buena amistad con la familia Bargalló, que cultivaba las tierras contiguas a la granja de Joan Miró, en la localidad vecina de Montroig del Camp. A nosotros, por aquel entonces, no nos decía nada, pero al cabo de unos años Rosita Bargalló, muy amiga de mi hermana Marianne, ingresó en un convento teresiano de Tortosa, y con su marcha a Roma perdimos el contacto. Cuarenta años después, un domingo, conseguí que me dejaran entrar en el convento de las teresianas de Barcelona, construido por Gaudí. Ante la curiosidad de la madre superiora por el hecho de que un holandés estuviera tan fascinado por Gaudí, le conté lo amables y generosos que habían sido nuestros amigos del Baix Camp. «Qué raro... —dijo ella—. La última semana se murió una de nuestras queridas monjas, y ha venido Rosita Bargalló unas horas, para el funeral.» Estaba arriba, desayunando. Cuando bajó por la escalera, su sonrisa, tan radiante como en mis recuerdos infantiles, hizo que se me saltaran las lágrimas.

Otra sorpresa, y no menor, fue la visita que llamó a la puerta de mi casa de Bridport justo cuando ultimaba mi biografía de Antoni Gaudí. En Cataluña, los amantes y expertos en Gaudí llevaban tres cuartos de siglo tratando de averiguar la misteriosa identidad del hombre que había intentado salvarle la vida después de que lo arrollara un tranvía. Joan Bolton, otra vecina de la alegre y bulliciosa

Bridport, vivía a pocas calles de mi casa y siempre había pasado los veranos en Cataluña, con la familia de Ángel Tomás Mohíno, que fue quien corrió en auxilio de Gaudí (aunque no hubiera ya nada que hacer).

Recuerdo también una serie de extrañas coincidencias durante las magníficas celebraciones del Año Internacional Gaudí, en 2002, que consiguieron dar un impulso a su prestigio entre la nueva generación. Estaba en Barcelona, preparando mi primer Sant Jordi (el día del Libro, que en Cataluña se celebra poniendo puestos de libros y rosas al aire libre, con lo que los pueblos y las ciudades se convierten en un maravilloso festival literario). Mientras bajaba por la calle Gran de Gràcia, con rumbo a mi primera sesión de firmas frente a la Pedrera, vi al otro lado de la reja del escaparate de la encantadora librería Viuda Roquer el título de un nuevo libro sobre Gaudí que al parecer se me había pasado por alto: *Comillas. Preludio a la modernidad*, de Maria del Mar Arnús. Me puse a hojearlo, emocionado, y quedé tan absorto por la claridad del texto que estuve a punto de llegar tarde a mi propia cita. Sin saber muy bien por qué, sentí la necesidad de felicitar a la autora por su libro, así que la busqué en el listín y la invité a tomar el té esa misma tarde. Entre anécdotas sobre Gaudí, me preguntó en qué estaba trabajando, y yo le contesté: «En el *Guernica*». «¡Qué curioso! Esta mañana he enviado al Museo Picasso de París la correspondencia del pintor con el arquitecto Sert, que era mi tío político.» No podía creérmelo. Como tampoco pude creerme, cuando esa misma tarde volví a Gràcia para salir por primera vez a tomar una copa con Daniel Giralt-Miracle, gran experto en Gaudí, que él hubiera estado en el Casón del Buen Retiro el día de la llegada del *Guernica* a España. Dos coincidencias en un solo día.

No queda ahí la cosa. El 28 de julio de 2014, regresaba en coche a Barcelona después de un fin de semana en mi querido pueblo de Arevalillo de Cega, en los límites de la meseta castellana, donde habíamos celebrado el décimo aniversario de la Asociación Cultural Arevalillo Vivo. La ciudad me recibió con un cielo negrísimo, de mal agüero, y de repente cayó una verdadera tromba de agua, lo más parecido a un monzón en su apogeo. Me refugié en el bar El Roble, en la

Riera de Sant Miquel, y me senté a la barra, donde solo había otra persona, un señor muy elegante que tomaba discretamente el té.

Reconocí vagamente su perfil. Me había sentado por casualidad junto al hombre conocido en su país natal como «el Gaudí japonés», el escultor Etsuro Sotoo. Y no era un cliente habitual, en absoluto. De hecho era la primera vez que entraba en El Roble, para refugiarse como yo de la tormenta.



Etsuro Sotoo en su taller.

© Albert Olivé / EFE / lafototeca.com.

Recuerdo haber leído la noticia de que poco antes, en marzo de 2014, Sotoo, muy activo en la causa de la beatificación de Gaudí, viajó a Roma con José

Manuel Almuzara, presidente de la Associació pro Beatificació d'Antoni Gaudí, para entregarle al papa Francisco una copia, hecha por él mismo, del busto del maestro basado en su máscara mortuoria. Un molde de cera tomado casi enseguida después de la muerte de Gaudí lleva un sello indudable de verosimilitud, pero al mismo tiempo dista mucho de ser una cáscara vacía: su pasión, su determinación ante la muerte, palpitan casi con inmediatez y misteriosa fuerza.

La biografía de Sotoo no puede ser más atípica. En 1978, a los veinticinco años, abandonó Fukuoka, su ciudad natal, en las costas de la isla de Kyushu, y la relativa seguridad de un puesto de profesor de Arte en la Universidad de Kyoto. Su peregrinaje por Europa, como el de tantos japoneses, fue básico para familiarizarse con la cultura europea y la infinidad de museos y catedrales que alberga el continente. Su odisea comenzó en París, donde no le dijo nada lo que vio. Le parecía muerto. Hizo planes para viajar a Alemania, y como le quedaba libre una semana, tomó un tren a Barcelona. En este extraño estado de abandono y soledad se produjo su encuentro con la Sagrada Familia, donde quedó inmediatamente seducido por los bloques de piedra pendientes de ser tallados.

Sotoo buscaba algo menos superficial que el anuncio japonés que hizo McCann-Erickson en los años ochenta para el whisky Suntory, con el telón de fondo de algunas de las obras más distintivas de Gaudí: un anuncio en el que el espectador, a través de una serie de planos neblinosos poblados por extrañas criaturas de ciencia ficción, averiguaba que los edificios de Gaudí procedían de un pasado remoto, o de un lejano futuro. «Esta es una casa construida por la vida misma.» Este anuncio tan estrafalario, que convocó a verdaderas hordas de turistas, puede verse en el siguiente enlace: <http://bit.ly/1KlgFbz>. La fascinación de Sotoo no se detenía en lo meramente superficial.



Detalle de la fachada del Nacimiento de Etsuro Sotoo.

© ACI / Stefano Ravera / Alamy.

Tras convencer a los arquitectos Puig Boada y Jordi Bonet de que estaba dispuesto a trabajar, Sotoo se enfrentó a la competencia nacional y acabó convertido en el principal escultor de las obras del templo. Tras muchos esfuerzos para descifrar la clave de Gaudí, tuvo la revelación de que debía imitar su visión de la naturaleza, y la lección de humildad espiritual que emanaba del encuentro entre el hombre y la magnificencia de la creación divina. Después de luchar durante toda una década con el martillo y el cincel, e ir descubriendo la visión de Gaudí, decidió dar el siguiente paso. En 1991 fue bautizado en la cripta de la Sagrada Familia, donde adoptó el nombre cristiano de Lluç Miquel Àngel

Etsuro Sotoo, en honor de san Lucas, patrón de los artistas, y del gran Miguel Ángel.

Antes de nuestro encuentro yo había hecho un seguimiento de Sotoo a través de sus múltiples entrevistas y conferencias. Habla sin levantar la voz, pero de forma muy directa: «Invito a quien quiera conocer a Gaudí a que no se equivoque de puerta. Si quieres conocerle de verdad, busca la puerta del espíritu y la fe».

A continuación, otra pregunta: «¿Por qué construimos el templo de la Sagrada Familia?». Y a partir de ahí, naturalmente, otra más sencilla y más fundamental: «¿Por qué construimos?».

La respuesta de Sotoo es típicamente gaudiniana: «No buscamos la belleza en la vanidad de los hombres. ¡No! La Sagrada Familia es una herramienta para construirnos. Gaudí dejó el templo inacabado. El templo de la Sagrada Familia construyó perfectamente a Gaudí como hombre».

Tiene razón. Es imposible pensar en Gaudí sin hacer referencia a su obra maestra final; tan imposible como hacerse una idea cabal de su forma de ser sin tener en cuenta lo que significaba para él el edificio, y cómo le cambió a medida que creaba un nuevo lenguaje de arquitectura y fe.

En otra entrevista, Sotoo se explaya acerca de Gaudí y la centralidad del amor:

Detenerse ante la arquitectura de Gaudí, y no ver el sentido de su obra, sería no conocerlo. La propia Sagrada Familia es como una gran enciclopedia con temas que tienen respuestas, pero Gaudí es mucho más.

Me preocuparía que la Sagrada Familia tomara una dimensión puramente económica, o de persecución de la fama. Lo importante es buscar la verdad y no tener miedo. Sin amor no hay arte ni cultura, y ni siquiera material.

En El Roble, mientras la tormenta azotaba los cristales, Sotoo habló de la importancia de la fe. Yo le expliqué que estaba escribiendo un libro sobre la Sagrada Familia. Él conocía mis investigaciones biográficas. «Prométame una cosa —me rogó—. Mire a Gaudí con los ojos de la fe. De lo contrario, estará

ciego.»

He tomado en consideración la advertencia de Sotoo, y estoy seguro de que hay margen para los inevitables desacuerdos y malentendidos. Confío en que se dé cuenta de que, como presbiteriano escocés no practicante, he hecho el máximo esfuerzo dentro de un espíritu ecuménico. Teniendo en cuenta los prejuicios de que ha sido objeto Gaudí en el pasado por parte de los historiadores serios de la arquitectura, y del protestantismo en general, espero haberme mantenido dentro de los límites de la sensatez. Si la ambición de la nueva Sagrada Familia es erigirse en un espacio de debate serio, oirá críticas más duras que las que se expresan en este libro.

Las obras continúan. El año 2026 ya no parece una fecha inviable para concluir las. El cuerpo de la iglesia no es solo un edificio de piedra, sino su congregación. Y otra reflexión, quizá más importante: los problemas más urgentes a los que se enfrente la Sagrada Familia podrían llegar cuando se hayan marchado los obreros. ¿Cómo mantiene una iglesia el contacto con los suyos con las puertas cerradas?

Ya es un tópico de nuestros tiempos oír a los obispos de cualquier lugar y confesión dar la voz de alarma sobre la escasez de fieles, y el coste astronómico de mantener una fachada que se cae a trozos. El problema de la Sagrada Familia no es de escasez de visitantes, sino todo lo contrario. ¿Cómo controlar la afluencia de peregrinos y hacer posible que el templo se erija en refugio para la oración? Y ¿cómo casar su búsqueda de un atractivo universal con las necesidades inmediatas de sus parroquianos? Lo más importante de todo, para Barcelona, es cómo hacer que la Sagrada Familia reconquiste las simpatías y la comprensión de los fieles perdidos a lo largo de su convulsa historia. El día de San José de 1882, cuando se puso la primera piedra del templo expiatorio, nadie podía imaginarse un futuro tan complejo, ni tan conflictivo, en muchos casos.

Nada más indicado que cederle la última palabra al arquitecto de la Sagrada Familia. Gaudí no se cansaba de señalar que Dios, su cliente, no tenía prisa por verla terminada.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias en primer lugar a todos mis vecinos del pueblo castellano de Arevalillo de Cega, en la provincia de Segovia, por habernos abierto el corazón con una generosidad excepcional, y por seguir acogiéndonos dentro de sus vidas.

En el centro del pueblo se yergue nuestra hermosa iglesia, cuya silueta, llena de elegancia, destaca a gran altura sobre el muro del jardín. Mi querido suegro, John Coulter, que en paz descanse, sentía pasión por esta imagen, y por el misterioso rumor de los cencerros de las ovejas cuyo eco resuena por los montes. Todos lo echamos mucho de menos. Fuiste la piedra sobre la que erigimos nuestra casa. A ti, que eras todo bondad, te doy las gracias desde el fondo de mi corazón. Tu dulzura no desdecía de tu corpulencia. El vacío que has dejado lo llenaremos con muchos recuerdos felices.

Llevamos ya treinta años viviendo en Arevalillo de Cega, y hemos compartido todo tipo de momentos, desde la tristeza ligada a las adversidades personales hasta unas fiestas espectaculares, sin olvidar miles de maravillosas horas de conversación. Vuestra amistad es un auténtico regalo. No hay para nosotros nada tan valioso como sentarnos juntos para compartir una buena comida.

Los años me han enseñado a dar su justo valor a la centralidad de nuestra iglesia en nuestra vida cotidiana. Ha sido para mí una gran suerte que nuestros dos sacerdotes, don Rafael y el padre Santos, estuvieran dispuestos a hacerme partícipe de su amor al glorioso arte románico. Sin nuestros amigos de Arevalillo de Cega, y sus profundas enseñanzas sobre la convivencia, este libro sería muy distinto.

A Loly y Peter Poguntke, de Valdevacas: gracias de corazón por todo, pero en

primerísimo lugar por vuestra amistad. En Turégano hemos compartido el orgullo que sienten por su iglesia Eduardo, Rosa, Felisa y Ricardo. Nuestra red se extiende por los pueblos de Segovia hasta llegar a la propia capital: Teresa, Ángel, Cruz, Nieves, Carlos Angulo, Joy, Tom, Rebecca, Juan José, Pilar, Juan Manuel, Vicky, Gloria, Ana, Diego, Luis, Fernando, Matilde, José, Leo, Julio, Paloma, Andrés, Charo, Tony y Gema Sanz, Lara, Carmen, Rafa, Mazaka, Miguel Ángel... Os llevamos a todos en el corazón, y nos dais vida.

En Madrid he tenido la suerte de poder beneficiarme del profundo conocimiento de Paloma Soria, Arturo Colorado, Veva Tusell, Miguel Cabañas Bravo, Ignacio Zuloaga, Margarita Ruyra de Andrade, Sofía Barroso y Julieta Rafecas. Gracias a todos. En Úbeda brillan con fuerza las estrellas de Andrea Pezzini, Francisco Vaño y Pepa Higuera. Glenda Fermin y Alfonso, de Granada: también vosotros me habéis transmitido vuestra sabiduría. En el País Vasco siento devoción por Garbiñe Goia y el gran Julián Serrano. En Valencia, Marta, Sergio y su pequeña tribu han sido siempre sinceros, afectuosos y fieles.

Me quito el sombrero ante los que han sabido capear la crisis sin renunciar a la búsqueda de la excelencia: Martin Randall y su equipo, Manolo de la Osa, Martín Berasategui, Sergi Arola, Nicolas Subtil, José María y su hijo Pedro, Nandu Jubany, Manuel Berganza, Metodiya, Julio Fernández, María de las Marías, los dos Carlos León, Sonia Boue, Jennifer Roger, Jai, Jeremy Shaw, Yana Boheyna, Simon McGookin, Elena Arzak, James McDonough y muchos, muchos más. A quienes han sufrido les deseo que puedan consolarse con la excepcional sabiduría y compasión del papa Francisco, que nos ha dado a todos una clase magistral de humildad y fe. Que Dios os bendiga.

A mis mentores y amigos, Paul Preston, Gabriele Finaldi, Xavier Bray, John McNeal, Helen Graham, Carmen Giménez y Michael Jacobs (que en paz descanse): vuestra generosidad y estímulo han sido tan grandes como siempre.

El escenario de este libro ha sido, por supuesto, Barcelona. Gracias, Nick y Deborah Corper, por vuestra amabilidad y hospitalidad. Daniel Giralt-Miracle, Juan José Lahuerta, Manuel Castiñeiras, Jordi Gracia-García y María del Mar

Arnús: sois mis puntos de referencia y mis faros intelectuales.

Vaya mi agradecimiento, en Cataluña, a Jaume Grau, la familia Bargalló, de Montroig del Camp, Marc y Chris, de la Bodega Bonavista, todo el personal de la Casa Calvet, Armando y Nuria, de Capet, Carlos y Maite, de La Anxoveta, Artur Sagués, Xavier Sagristà y Toni Gerez. La asombrosa energía que ponéis en todo, y la tenacidad con que aspiráis a lo más alto, resultan contagiosas.

Por lo que respecta al mundo gaudiniano, vaya mi homenaje a Jordi Bonet y Etsuro Sotoo, y un agradecimiento muy particular a Laia Vinaixa, del archivo.

La génesis de este libro no puede dissociarse del constante apoyo e inspiración de Deborah Blackman. Muchísimas gracias por todo. Euan Thorneycroft, mi agente literario en AM Heath, ha sido un auténtico pilar, y Jennifer Custer me ha dado ánimos con su entusiasmo. Mi agradecimiento también a Miguel Aguilar, Jane Bradish-Ellames y Bill Swainson. Deseo dar las gracias muy especialmente a Virginia Fernández, de Penguin Random House, por su magnífica labor, así como a los traductores, Jofre Homedes y Jordi Ainaud; también a Laura Ortega y Anna Adell, y en último lugar, pero no en importancia, a la diseñadora Yolanda Artola.

Naturalmente, este libro lo ha vivido conmigo mi familia. Hendrikus: mucho éxito con tu ONG, Action for Conservation (www.actionforconservation.org), y que sigas siendo cada vez más sabio y abierto de corazón. Rosa y Hetty: que continúen elevándose vuestros espíritus. Mi queridísima Alex: muchísimas gracias por todo lo que compartimos. Estelle Coulter, mi suegra: mi casa es tu casa. Un brindis, para dar más chispa, por Ryan Pepin. A mi nueva hija Sophie, bienvenida a casa. Y finalmente, a Frances y François de Menthon, que nos una el amor a nuestros hijos, mientras celebramos sus vidas.



Fachada del Nacimiento de Gaudí.

ACI / Rafael Campillo / Alamy.



Joaquim Mir, *La catedral de los pobres*, 1898.
Óleo sobre lienzo, 209,3 x 254. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

© ACI / Peter Horree / Alamy.



La Cripta Güell exhibe la elegancia arquitectónica del arco catenarrio.

© Luis Castaneda / AGF / UIG / Getty Images.



El elevado techo de la Sagrada Familia.

© Marius Cristian Roman / Getty Images.



Las columnas se abren como si fueran ramas de árboles.

© ACI / Steve Vidler / Alamy.



El resplandor espiritual de la luz de las vidrieras.

© ACI / Steve Vidler / Alamy.



El exterior de la inacabada Sagrada Familia. En construcción.

© Kaori Tanabe / Getty Images.



Altar mayor de la Sagrada Familia protegido por el espectacular baldaquino de Gaudí.

ACI / SCFotos - Stuart Crump Visuals / Alamy.

Antoni Gaudí es uno de los arquitectos más influyentes del último siglo. Amado y denostado a partes iguales, podríamos afirmar que su obra se cuenta entre las que han sufrido mayores malinterpretaciones en la historia reciente: mientras algunos —Pablo Picasso o George Orwell, entre ellos— le dedicaban adjetivos terribles, otros quedaban cegados por la belleza de sus creaciones, incapaces de ir más allá del innegable atractivo de sus fachadas.

Inteligente y desmitificador, este libro busca hacer justicia con la que es, sin lugar a dudas, su obra maestra, a la que Gaudí dedicó la mayor parte de su vida. Inspirada por un arquitecto tan genial como contradictorio, capaz de aunar la inventiva más auténtica y revolucionaria con la sencillez del arte popular, *La Sagrada Familia* constituye un sobresaliente trabajo de divulgación histórica que nos habla de la aventura de construir un templo en pleno siglo xx, de forma artesanal, en una ciudad azotada por diversas revueltas sociales y anticlericales, y con el mecenazgo casi exclusivo de feligreses de clase humilde.

**Mucho más que una guía, este libro es la audaz
reconstrucción de la biografía de un edificio icónico
—seguramente el más representativo de Barcelona—
y del hombre que le dio vida.**

Gijs van Hensbergen, de origen holandés y afincado en Oxford (Gran Bretaña), es profesor de arquitectura e historia del arte. Su relación con nuestro país es antigua y duradera: ha residido en él largas temporadas, y ha dedicado sus principales estudios a dos de los grandes genios del siglo xx: Pablo Picasso y Antoni Gaudí.

Título original: *The Sagrada Familia*

Edición en formato digital: junio de 2016

© 2016, Gijs van Hensbergen

© 2016, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2016, Jofre Homedes Beutnagel, por la traducción

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial / Yolanda Artola

Ilustración de portada: © Amir Peeri

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-01-01797-1

Composición digital: M.I. maquetación, S.L.

www.megustaleer.com

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

Índice

La Sagrada Familia

Detrás de la fachada

Capítulo 1

Capítulo 2

Capítulo 3

Capítulo 4

Capítulo 5

Capítulo 6

Capítulo 7

Epílogo

Agradecimientos

Imágenes

Sobre este libro

Sobre el autor

Créditos